يان مانفريد

علم السرد

مدخل إلى نظرية السرد

ترجمة: أماني أبو رحمة



علم السرد

مدخل إلى نظرية السرد

اسـم الكتــاب: علم السرد ـ مدخل إلى نظرية السرد
اسم المؤلـــف: يان مانفريد
اسم المترجمة: أماني أبو رحمة
عدد الصفحات: ١٥٨
القيــــــــاس: ١٤,٥ * ٢١,٥
١٠٠٠/٢٠١١م - ١٤٣١هـ

الطبعة الأولى



سورية . دمشق . ص ب ٤٦٥٠
تلفاكس: ٢٣١٤٥١١ ١١ ٩٦٣ +
هاتـــف: ٢٣٢٦٩٨٥ ١١ ٩٦٣+

E-mail: ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

العمليات الفنية:

الإخراج: دنيا للخدمات الطباعية

الطباعة وتصميم الغلاف: دار نينوى

يان مانفريد

علم السرد

مدخل إلى نظرية السرد

ترجمة

أماني أبو رحمة

تعريف بالمؤلف :

ولد يان مانفريد عام ١٩٤٣، وأكمل دراسته في الأدب الإنجليزي والألماني في جامعة كولن وسوني بافالو، يدرس الآن الأدب الإنجليزي في جامعة كولن، نشر العديد من المقالات والدراسات في مجلات ودوريات عديدة في أوروبا وأمريكا، تتضمن مجالات اهتمامه: علم السرديات، نظرية التبئير، نظرية الدراما، الذكاء الاصطناعي، اللغويات والأدب، الإدراك والأدب، التسريد غير الموثوق به، والبنيوية.

كما أن له العديد من المؤلفات والدراسات في نظرية الشعر والسرد والدراما والسينما وعدد آخر من المؤلفات الأخرى بمشاركة مختصين من جامعات أخر.

بدأ المؤلف عام ٢٠٠٣ مشروعا يتناول نظريات الأجناس السردية:

(١) مدخل إلى نظرية الشعر.

(٢) مدخل إلى نظرية الدراما.

(٣) مدخل إلى نظرية السرد متضمنة المقاربات الكلاسيكية وما بعد الكلاسيكية. (وهي الدراسة التي قمنا بترجمتها في هذا الكتاب).

(٤) مدخل إلى التحليل السينمائي.

ترتكز هذه الوثائق أساسا على التعريفات فضلا عن تطبيقات ومقاربات أدبية هامة.

في العام ٢٠٠٥ أنهى المؤلف مع ديفيد هيرمان وماري لور ريان موسوعة روتلدج في نظرية السرد (Routledge encyclopedia of narrative theory) والتي تهدف إلى أن تكون أداة مرجعية شاملة ومعلما بارزا في تطوير هذا الحقل وأن تترك بصماتها على التحسينات والتطويرات المستقبلية للمفاهيم السردية. وفي الوقت الذي توفر فيه الموسوعة تغطية واسعة للنماذج البنيوية وللسمات الرئيسية للسرديات الأدبية، فإنها تهدف إلى ابعد من ذلك حين توفر إطارا من الأفكار والتصورات لتحليل القصص، في أي وسيط يمكن إدراك السرد فيه.

إهداء

إلى ماما الحبيبة التي رحلت بعيداً

لولاك ما كنت هنا....

أماني

Manfred Jahn

Narratology:
Aguide to the Theory
of Narrative

مقدمة:

يعدّ مصطلح علم السرد أو السرديّة (Narratology) من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته.

بدأ علم السرد بالشكلانيين الروس وبالتحديد فلاديمير بروب (١٩٢٨/١٩٦٨) في عمله الموسوم (مورفولوجيا الخرافة) الذي حلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف. و(الوظيفة) عنده هي (عمل) الشخصية. وقد حصر الوظائف في ٣١ وظيفة في جميع القصص.

صاغ تودوروف مصطلح "علم السرد" لأول مرة عام ١٩٦٩ في كتابه (قواعد الديكاميرون) وعرّفه بـ(علم القصة). أنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في الأدب بعض الأعمال الرائعة في محاولة تحويل علم السرد إلى مشروع علمي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: نحو القصة لتودوروف، وبارت، وغريماس، وعلم لسرد المرتكز على الخطاب لجينيت وبال وستانزل.

أصبح السرد فيما بعد مادة لكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية، إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والدين والصحافة والممارسة القانونية، والتربية، والسياسة، إلى آخره. لدرجة أن معظم المنشورات عن موضوع السرد في هذه الأيام تبدأ بعبارات مثل (السرد في كل مكان) أو(القصص في كل مكان حولنا).

وبالنظر إلى حقيقة أن معظمنا يتفق على أن الواقع كما نعرفه ليس معطى مدرك بالحواس، بل أنه بناء ذاتي، يبدو أن السرد في كل مكان حولنا، لأن بناء التمثيلات السردية هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلاً ومعنى للواقع الذي ندركه. السرد هو، بعبارة أخرى، طريقة أساسية "للتفكير" أو (أداة معرفية).

تضع هذه الدراسة بين يدي الدارس والباحث كما هائلاً من التعريفات المتعلقة بالنظرية بتدريج تعليمي، مع تطبيقات عملية مكثفة لأعمال أدبية متنوعة، لتثبت أن عناصر السرد، تكاد تكون واحدة، (حدث وشخوص وزمان ومكان وحوار... وغيرها).

ترتكز التعريفات على عدد من المقدمات النظرية على وجه التحديد (جنيت والمصطلحات الأساسية: الصوت، وعالم الحكي الخارجي والداخلي، والتبئير) و(جاتمان والمصطلحات الأساسية: الظهور، التواري) و(لانسر والمصطلحات الأساسية: الصوت، المحدودية البشرية، الإحاطة) و(ستانزل والمصطلحات الأساسية: الموقف الذي عن طريقه يعرض السرد، المؤلف، المجازي، العاكس) و(بال والمصطلح الرئيسي: المؤبّر). أما الجانب التطبيقي فإنه يتناول بدايات روايات منتخبة ومتنوعة ذلك أن الروايات، تبعاً للمؤلف، وسط غني ومتنوع للغاية: كل ما يمكنك أن تجده في أنواع أخرى من السرد تجده في الرواية، ومعظم ما تجده في الرواية يمكنك أن تجده في أنواع أخرى من السرد، سواء أكان ذلك النوع في السرد الطبيعي غير التخيّلي أو الروائي والدراما والسينما، وما إلى ذلك.

لقد بذلت المترجمة جهداً واضحاً في انجاز هذه الترجمة. ولقد عمدت المترجمة إلى تجاوز إشكالية المصطلحات ترجمة أو تعريباً، وذلك باعتمادها على الترجمة المتفق عليها، دون الخوض في ملابسات ترجمة المصطلحات الشائكة، وقدمت ـ من ثم ـ مادة تعليمية وبحثية يسهل الاستفادة منها.

تكمن أهمية الكتاب في أنه يضم بين دفتيه تعريفاً علمياً منهجياً لمعظم مصطلحات نظرية السرد، إذ يكون دليلاً وافياً، ومدخلاً واسعاً لهذا العلم الحديث نسبياً، ويشكل بذلك إضافة إلى المكتبة النقدية العربية الحديثة، ويقدم نظرية السرد بشكل تعليمي يكاد يكون متفرداً.

الناشر

المحتويات

ـ ١ ـ
البداية

يهدف هذا الفصل إلى بناء "حقيبة أدواتيه" لمفاهيم السرد الأساسية، ويوضح كيف يمكن توظيفها في تحليل القصة. وترتكز التعريفات على عدد من المقدمات الكلاسيكية. وهي على وجه التحديد لـ **(جنيت "١٩٨٣"١٩٨٨)؛ (١٩٧٢) "١٩٨٠" والمصطلحات الأساسية: الصوت، وعالم الحكي الخارجي والداخلي، والتبئير؛ (جاتمان "١٩٨٧ "والمصطلحات الأساسية: الظهور، التواري)؛ (لانسر "١٩٨١" المصطلحات الأساسية: الصوت، المحدودية البشرية، الإحاطة)؛ (ستانزل، "١٩٨٤/١٩٨٢" والمصطلحات الأساسية: العملية التوسطية التي عن طريقها يعرض السرد، المؤلف، المجازي، العاكس)؛ (بال "١٩٨٥" والمصطلح الرئيسي: المؤبر)**. في وقت لاحق من فصول هذا العرض، ستكون الحقيبة الأدواتية بمثابة هيكل تنظيمي لتوظيف عدد كبير من المصطلحات والمفاهيم ضمن سياقات أكثر تحديداً.

١ ـ ١ ـ تقسم الموضوعات الأدبية في المكتبة عادةً حسب الأجناس الأدبية التقليدية الشعر، والدراما، والقصة. والنصوص التي يجدها المرء في قسم القصة هي الروايات والقصص القصيرة (التي تنشر عادةً في مختارات أو مجموعات). وبغية تسهيل المقارنة، فإن كل القطع المقتبسة هنا مأخوذة من الفصول الأولى من الروايات. وهكذا، كأثر جانبي لهذه الدراسة، فإن هذا القسم سيكون بمثابة مسح للبدايات (incipits). وها نحن نحصل على أول مصطلح فني في طريقنا.

يحدث القرار السابق والمتعلق بتعميم جنس نصي أدبي بدافع أسباب عملية

بحتة. وليس هناك منطق أو ضرورة ملزمة لذلك، بل قد يفضل كثير من المنظرين أن يبدأ التعامل مع أنواع سردية أكثر استناداً إلى القواعد والأسس، سرد من العالم الحقيقي مثلاً، الحكايات، والتقارير الإخبارية، وغير ذلك، ثم التقدم للوصول إلى القصة. هنا، اقترحت أنا القيام بالعكس. ذلك أن الروايات وسط غني ومتنوع للغاية: كل ما يمكنك أن تجده في أنواع أخرى من السرد تجده في الرواية، ومعظم ما تجده في الرواية يمكنك أن تجده في أنواع أخرى من السرد، سواء أكانت ذلك النوع في السرد الطبيعي غير التخيلي أو الروائي والدراما والسينما، وما إلى ذلك، إذن دعونا نذهب إلى أية مكتبة، ونختار عدداً قليلاً من الروايات، ونفتح الصفحات الأول، ونرى ما يمكننا القيام به للحصول على رؤية تحليلية.

١ ـ ٢ ـ في البداية لا بد من تعريف السرد narrative نفسه. ما هي المقومات الأساسية للسرد؟ ما الذي يجب أن يتوفر في السرد حتى يمكن عده سرداً؟ لتبسيط الإجابة دعونا نقول أن كل السرد يعرض لنا قصة. وأن القصة هي تتابع أحداث تستلزم شخصيات. لذا فإن السرد هو وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات.

في القصص القولية كالتي سنتعامل معها هنا، نجد أن مخبر القصة هو السارد. وفي هذا القسم سنركز على الساردين والشخصيات.

١ ـ ٣ ـ يكون السارد في الحياة الحقيقية وجها لوجه، شخص من لحم ودم يرانا ونراه ونسمعه. ولكن ماذا نعرف عن السارد النصي عندما يكون كل ما نملك سطوراً مطبوعة؟ هل يملك هذا السارد صوتاً وإذا امتلك كيف سيظهر ذلك في النص؟ دعنا نتعامل مع أول اقتباساتنا، من بداية رواية "جيه. دي. سالينجر" (الحارس في حقل الشوفان) والتي نشرت لأول مرة عام ١٩٥١.

إذا كنت تريد أن تسمع عن ذلك حقاً، فإن أول شيء ربما تريد أن تعرفه هو

أين ولدت، وكيف كانت طفولتي القذرة، وكيف كان والداي منشغلين، وكل شيء عنهما قبل ولادتي، وكل أجناس هراء ديفيد كوبر فيلد، لكنني لا أشعر بأنني راغب في الحديث عن ذلك، في المقام الأول، هذه الأمور تصيبني بالملل، وفي المقام الثاني، فإن كل من والديّ سيصاب بنزيف إذا قلت أي شيء شخصي عنهما. فهما لطيفان وكاملان ـ لم أقل ذلك ـ ولكنهما أيضاً سريعا الغضب كالجحيم. وعلاوة على ذلك، لن أحدثكم عن سيرة حياتي التعيسة أو أي شيء، أنا فقط سأروي لكم الأشياء المجنونة التي حدثت معي قبيل عيد الميلاد الماضي قبل أن أنهار تماماً، واضطر إلى المجيء إلى هنا، مهوناً على نفسي هذه الأمور. (سالينجر، الحارس في حقل الشوفان).

على الرغم من أننا لا نستطيع أن نرى أو نسمع السارد، فإن النص يحتوي على عدد من العناصر التي تبرز صوت السارد. من الواضح أنه ليس من الصعب قراءة القطعة وإعطائها النغمة المناسبة. يبدو أن الصوت البارز من النص هو صوت صبي، فمثلاً: (إذا كنت على دراية بالنص فسوف تعرف أن السارد، "هولدن كولفيلد"، هو في الواقع صبي في السابعة عشر من العمر) ويحدث ذلك كثيراً، فمثلاً: (عندما تقرأ رسالة إلكترونية من صديقة ويبرز صوتها في بعض التعبيرات الخاصة بها، فكأنك من الناحية العملية "تسمع كلامها").

يستطيع القارئ أن يسمع صوت النص بأذني عقله، تماماً كما أنه يرى أحداث الرواية بعيني عقله.

سوف نقول بأن كل الروايات تبرز صوت سارد، وفي بعض الروايات يكون الصوت جلياً أكثر من غيرها وتتفاوت درجات صوت السارد من رواية إلى أخرى، ولأن النص يبرز صوت السارد فإننا سوف نشير إليه بوصفه "خطاباً سردياً". لدينا دراسة في واحد من أهم كتب علم السرد لجينيت بعنوان (خطاب الحكاية، ١٩٨٠ : ١٩٧٢) وفي كتاب آخر لجاتمان، دراسة بعنوان (القصة

والخطاب، **١٩٧٨**) وبذلك فنحن نسير نحو الهدف. سنركز اهتمامنا على صوت سارد الرواية بسؤال: من المتحدث؟. وتبعاً لذلك فإن حصولنا على معلومات أكثر عن السارد يعني أن إحساسنا بكفاءة وتميز صوته أو صوتها سيكون أكثر تماسكا.

١ـ ٤ ـ أي من العناصر النصية على وجه الخصوص تبرز صوت السارد؟

إليك قائمة غير كاملة بكل أنواع "علامات الصوت'voice markers' التي قد يجدها المرء عند البحث عنها:

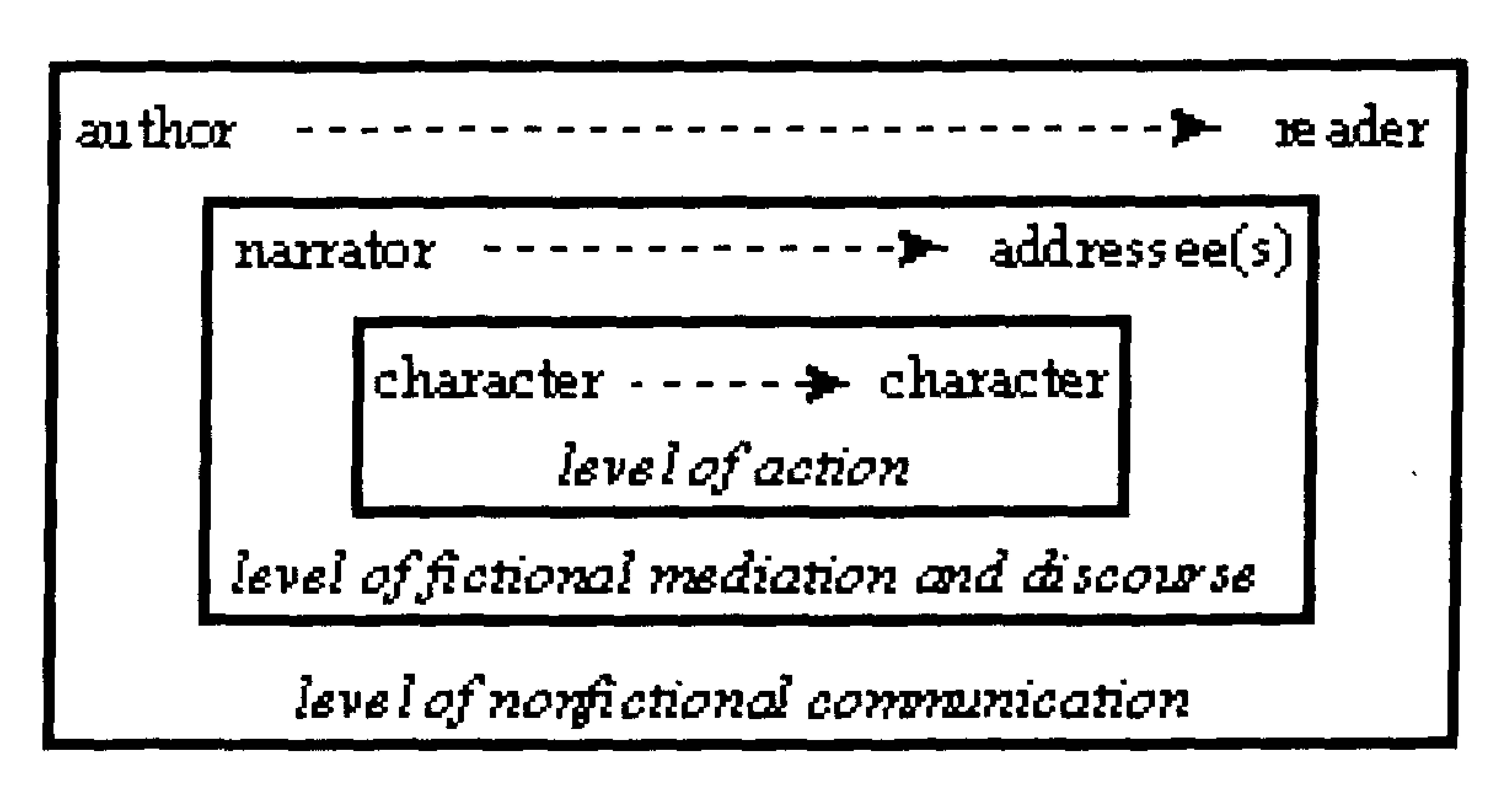
- **قضية المحتوى**Content matter: هناك أصوات مناسبة طبيعيا وثقافياً لمواضيع الحزن والسعادة، الكوميدية والتراجيدية (بوساطة نغمة دقيقة لا يمكن تعقبها مطلقا بطريقة أوتوماتيكية). من الواضح، أن جملة "فإن كل من والديّ سيصاب بنزيف إذا قلت أي شيء شخصي عنهما" في القطعة السابقة توظف بلاغة لفظية لإظهار المبالغة على نحو مميز.
- **التعبيرات الشخصية** Subjective expressions: التعبيرات (أو العلامات التعبيرية) التي تشير إلى ثقافة السارد، ومعتقداته، وقناعاته واهتماماته، وقيمه، وتوجهاته السياسية والفكرية، وموقفه من الناس والأحداث والأشياء. إننا في نص سالنجر لا نحصل فقط على فكرة عن عمر السارد وخلفيته، ذلك أن خطابه مليء بالأحكام القيمية، وعبارات الرقة واللطافة، والاستخفاف، والشتائم. في القطعة السابقة يقول عن والديه أنهما "لطيفان وكاملان"(كتبت كلمة لطيفان بالمائل) وهو لا يريد أن يكتب شيئاً عن سيرته الذاتية التعيسة، وإنما يلمح إلى كل ذلك الهراء والأشياء المجنونة التي حدثت له وهكذا.
- **الإيماءات التداولية** Pragmatic signals: التعبيرات التي تشير إلى وعي السارد بالمتلقي ودرجة توجهه إليه. حكاية القصة بطريقة لفظية والتحدث

على وجه العموم يحدث عادةً في وسط اتصال يتضمن وجود المتحدث والمتلقي (أو لنكون أكثر عمومية بحيث نأخذ في الحسبان التواصل الكتابي فنقول المخاطب والمخاطب).

١ ـ ٥ـ بالنظر إلى الإيماءات التداولية في النص، نجد أن السارد يخاطب باستمرار المتلقي أو المرسل إليه بتوظيف ضمير المخاطب "أنت". وعلى الرغم من أن ذلك هو ما نتوقعه في إخبار القصة عن طريق المحادثة، إلا أنك إذا أمعنت النظر فستجد أن "هولدن" يعامل متلقييه كما لو كانوا كائنات افتراضية أو متخيلة أكثر من كونهم أشخاصاً موجودين بلحمهم ودمهم. فمثلاً هو دقيق جداً حين يقول "إذا كنت تريد أن تسمع عن ذلك حقاً"، "من المحتمل أنك تريد أن تعرف". هذه الأصوات بلا ريب تبين أنه يخاطب شخصاً لا يعرفه عن قرب. كما أن المخاطب لا يقول شيئاً. عند هذه النقطة، لا نستطيع أن نعرف ما إذا كان "هولدن" يخاطب شخصاً معيناً مرسوماً في ذهنه، أو أنه يخاطب بشكل أعم جمهوراً أو متلقين مفترضين قد يكونون فرداً أو جماعة. يفترض بعض النقاد أن "هولدن" يخاطب طبيب أمراض عقلية، وهنا حيث المكان الذي يمكن "لهولدن" أن يأخذ فيه الأمور ببساطة، وفي الحقيقة فإن الأشياء المجنونة يمكن أن تشير إلى مشفى للأمراض العقلية، وبصراحة لم أعد أذكر هل حلت الرواية هذه الإشكالية أم لا. ما يهمني عند هذه النقطة هو أنها تخلق اختلافاً مبدئياً حول ما إذا كان السرد يعبر عن اتصال خاص أو عام مع متلق حاضر أو غائب.

١ ـ ٦ ـ ومن الغريب أنه لا يوجد متلقي محدد يعنيه "هولدن مولفيلد" أو أي سارد آخر في القصة بدقة، وإنما نحن المتلقون القراء الحقيقيون. "هولدن" لا يكتب الرواية على الإطلاق هو فقط يروي حكاية تجربته الشخصية " personal experience narrative " ويمكن اختصارها "PEN". يبرز نص الرواية صوت السارد. ولكن سارد النص بعيد عنا زمانياً ومكانياً ووجودياً. بعيد عنا وجودياً

تعني أنه ينتمي إلى عالم مختلف، عالم خيالي، وخيالي تعني: مخترع، متخيل، غير حقيقي. السارد، والمتلقي، والشخصيات في القصة كلها كائنات خيالية، ولكن بشيء من الاختلاف فإن "هولدن كولفيلد" هو كائن ورقي (بارت) اخترعه سالينجر - كاتب الرواية - ومرة أخرى فإن رواية سالينجر هي رواية عن شخص ما يحكي قصة تجربة شخصية، بينما قصة "هولدن" هي قصة تلك التجربة الشخصية.



من المفيد أن لا نخلط بين السارد(هولدن، الكائن الخيالي) والمؤلف (سالينجر، الشخص الحقيقي الذي كسب مالاً من الرواية) وكذلك يجب أن لا نخلط بين المخاطب الخيالي (في النص"أنت") وأنفسنا نحن القراء الحقيقيون. فعلى العكس نحن لا نستطيع أن نتحدث إلى هولدن (إلا في خيالنا) لأننا نعلم أنه ليس موجوداً، وعلى النقيض من ذلك، فإن علاقتنا بكتّاب لروايات علاقة حقيقية بما فيه الكفاية، فبإمكاننا مراسلتهم وبإمكاننا أن نطلب منهم التوقيع على نسختنا من الرواية إذا كانوا أحياء وحتى لو كانوا أمواتاً فإن إعجاب القارئ بأدبهم يؤكد استمرار تألقهم. لا توجد نقاط اتصال كهذه مع هولدن. السيناريو الأقرب لعلاقتنا مع هولدن هو عندما نقرأ رسالة لم توجه إلينا أو نتلصص على محادثة ما. يمكننا إذا أن نقول أن القصة تمنحنا متعة التلصص واستراق السمع وتوفر لنا

الحصانة الكافية من العقاب.

١ ـ ٧ ـ لقد أسسنا ما يمكننا أن نطلق عليه البنية القياسية للتواصل السردي القصصي. ويوضح الشكل السابق المشاركين ومستويات التواصل. وفي الأساس فإن الصلة التواصلية تكون محتملة بين:

١ـ المؤلف والقارئ على مستوى التواصل اللاتخيلي أو اللاروائي.

٢ـ السارد والمتلقي أو المخاطب أو المخاطبين على مستوى التوسط التخيلي أو الروائي.

٣ ـ الشخصيات على مستوى الحدث. نطلق على المستوى الأول: المستوى خارج النص فيما يسمى المستويان الثاني والثالث المستويات داخل النص.

١ـ ٨ ـ تبرز بداية رواية سالنجر صوتاً سردياً متمايزاً، ولكن روايات أخرى قد تبرز أنواعاً أخرى من الأصوات وأحياناً يكون من الصعب تقييمها بدقة. فمثلاً ماذا نفعل في بداية رواية (شفاء من الجسد) لـ(جيمس كولد كوزينو) التي نشرت لأول مرة عام ١٩٣٣.

(١)

العاصفة الثلجية، التي بدأت فجر الثلاثاء السابع عشر من فبراير، ولم تتوقف عندما حل الظلام، امتدت حتى غطت جميع أنحاء نيوانجلاند. لقد غطت ولاية كونتيكت بغطاء ثلجي تجاوز ارتفاعه القدم. وقبل حلول مساء يوم الثلاثاء كان طريق رقم ٦ دبليو السريع الذي يمر عبر نيو ونتون في الولايات المتحدة صعب الاجتياز عملياً. صبيحة الأربعاء كانت جرافات الثلج في الخارج معطلة عن العمل. يوم الخميس كان دافئاً، فقد ذابت طبقة الثلج الرقيقة التي تركتها الكشاطات الضخمة. وبحلول ليلة الخميس اتجهت الريح غرباً بينما جف حينئذ سطح الأرض. الجمعة، كانت السماء صافية وشديدة البرودة، الطريق رقم ٦

دبليو بممراته الثلاث الإسمنتية الضيقة عاد للعمل مرة أخرى من لونج آيسلند ساوند وحتى ماتشوستس. (كوزينو، شفاء من الجسد: ٥).

بمقارنة هذا الخطاب السردي مع الخطاب السردي الذي سمعناه في نص سالنجر. نجد أن قطعة سالنجر قد أعطتنا كثيراً من المعلومات حول المعايير التطبيقية للمواقف السردية: كان هناك مخاطب "أنت" يوجه إليه الكلام، وكان لدينا دلائل غنية عن لغة السارد وتكوينه العاطفي، ولكننا لا نجد أياً من ذلك في القطعة الحالية. وبحكم معرفتي بالرواية يمكنني أن أقول أننا لن نعرف مطلقاً اسم السارد، ذلك أنه لن يستخدم ضمير المتكلم بمعنى أنه لن يشير إلى نفسه، ولن يتحدث مباشرة إلى الذي يخاطبه ولكننا على الرغم من ذلك نعرف جيداً أن هذا السارد قد بدأ بإيضاح جلي للظروف الزمكانية التي حدثت فيها وقائع القصة. يمتلك هذا النص وظيفة وغرضاً لذلك أبرز صوتاً وظيفياً. وفي الحقيقة يصعب علينا أن نتخيل أن شخصاً ما يتحدث أو يكتب بدون أن يستخدم أسلوباً ما (علماً بأننا سنتطرق لحالة كهذه لاحقاً). وفي الظروف العادية ـ وبأي درجة كانت ـ فلابد للشخص أن يتحدث على نحو تعاوني "co-operatively" حسب تعبير التداوليين أو علماء السياق اللغوي "بحيث يختار الشخص التعبيرات المناسبة للغرض وهذه التعبيرات المناسبة تعتمد على فرضيات عن قراء محتملين، باحتياجاتهم وقدراتهم واهتماماتهم الثقافية، ونحن بالتأكيد نفعل ذلك دائماً، أو أننا ملزمون بفعله وإن بدرجات متفاوتة. وبمقاربة الموضوع من هذه الزاوية يستطيع المرء أن يرى سارد كوزينو يعرض تقولات لفظية دقيقة وموجزة تلبي احتياجات القارئ.

إن قراءتنا القطعة بتمعن قد يجعلنا نقول أن هناك ما يسمى بالصوت المحايد وبالتأكيد فإن الصوت المحايد أكثر من اللا صوت، وبمقارنته بصوت هولدن نجد أن صوت السارد هنا أقل وضوحاً.

*نلاحظ هنا قاعدة لانسر (انظر الفقرة (٣. ١. ٣) من هذه الدراسة للمزيد): إذا كان السارد بلا اسم، فإننا نستخدم الضمير المناسب للكاتب في الحياة الحقيقية وحيث أن كوزينو مؤلف ذكر فإننا سنشير إلى السارد الظاهر في القطعة بضمير الغائب المذكر "هو".

١ـ ٩ ـ بترسيخ الفرق في الوضوح والتميز، فإن أفضل طريقة لفهم سماعية صوت السارد هو وصفها أو عدّها درجات. وفي الحقيقة فإن المنظر السردي جاتمان (١٩٧٨)، غالباً ما يستخدم الكلمتين المتضادتين: **التجلي والإخفاء** overtness and covertness لتميز صوت السارد، مضيفاً لها ما يلزم من القيمة أو التدرج. إذ يمكن أن يكون الساردون متواريين أو ظاهرين بدرجات متفاوتة. فهولدن، وكولفيلد، وسارد كوزينو غير المسمى، جميعهم ساردون ظاهرون ولكن من الواضح أن هولدن هو الأكثر تجلياً.

يتميز السارد المتواري بصوت غير مميز أو محدد بصورة كبيرة، وعلى الرغم من أننا لم نتعرف حتى الآن على السرد المتواري بوصفه ظاهرة، إلا أنه يمكننا أن نتأمل كيف يبدو ذلك ممكناً عن طريق عكس تعريفنا للظهور، فيمكننا أن نقول أن السارد المتواري يجب أن يكون غير واضح أو جلي وغير متميز. السارد الذي يتوارى في الخلفية، ربما يموه نفسه ويلوذ في الاختفاء.

ولكن ما هي استراتيجيات الاختباء الموجودة؟. بالطبع هو الشخص الذي يحاول أن لا يلفت إليه الانتباه، وتبعاً لذلك السارد الذي يريد أن يبقى متوارياً ويتجنب الحديث عن نفسه، ويتجنب أيضاً الصوت المرتفع المدهش اللافت للنظر، وسيتجنب أيضاً أياً من علامات التعبير التداولية التي سبق ذكرها في الفقرة (١. ٤) السابقة. وأيضاً يمكن له أن يختبئ خلف شيء ما. وإذا ما فشل كل ذلك فبإمكانه الاختباء خلف شخص ما ـ فلتحتفظ ذاكرتك بهذا لأننا سنتعرض لذلك لاحقاً.

١ ـ ١٠ ـ تحدثنا حتى الآن عن صوت السارد كما يبرزه النص على شكل تعبيرات تومئ للعاطفة، والذاتية، والتداولية، والبلاغية، ... الخ. والآن سنلتفت إلى قضية علاقة السارد بقصته. وبالتحديد ما إذا كان السارد موجوداً أو غائباً في القصة (يمكن القول أن أنواع السرد الخاصة التي سنتطرق لها هنا ترتكز على معيار التواصل).

وبتوظيف التعبيرات الشائعة نحن نعلم أن أي شخص يحكي قصة يجب عليه أن يختار أحد هذين الخيارين: إما أن يعرض بصفته سرد الشخص الأول أو سرد الشخص الثالث. وقد أثار ذلك مناقشات حامية بين المنظرين حول مناسبة هذه العبارات.

وعلى الرغم من أن تعبير سرد الشخص الأول ما زال يستعمل كثيراً ـ سنستعمله هنا ـ إلا أنه قد تبين أن تعبير سرد الشخص الثالث مضلل. وتبعاً لذلك فإنني سأستخدم التعبيرين المقترحين من جينيت (١٩٨٠،١٩٧٢).

Homodiegetic narrative: التي تعني سرد الشخص الأول، سرد الحكي الداخلي.

وheterodiegetic narrative: التي تعني تقريباً سرد الشخص الثالث، سرد الحكي الخارجي.

و نعني بـ: Diegeticما يتعلق بالتسريد (العالم الروائي أو مادة الحكي) في حين **أن** homo: تعني التجانس و**hero**: تعني اختلاف الطبيعة: عدم التجانس ويمكننا تعريف المصطلحين بالتفصيل فيما يلي:

١ ـ **سرد عالم الحكي الداخلي** "homodiegetic narrative": حيث تحكى القصة بواسطة سارد عالم الحكي الداخلي الذي هو أيضاً أحد شخصيات القصة الفاعلة. وتشير "-homo" في بداية الكلمة إلى حقيقة أن الفرد الذي يفعل فعل السرد هو أيضاً شخصية في مستوى الحدث (سرد متجانس الحكي).

٢ ـ **سرد عالم الحكي الخارجي** "heterodiegetic narrative " حيث تحكى القصة بواسطة سارد عالم الحكي الخارجي، والذي لا يحضر بوصفه شخصية في القصة. تلمح "hetero" إلى الطبيعة المختلفة للسارد مقارنة بأي من شخصيات القصة (سرد غير متجانس الحكي).

١ ـ ١١ وعادةً ـ ولكن ليس دائماً، فقد أصبحت هذه معضلة نظرية رئيسية ـ فإن تقسيمي جينيت يتماشيان مع توظيف النص لضميري المتكلم والغائب. أنا، إياي، لي ونحن، إيانا، لنا. مقابل هو، وهي، وهم، إياه، إياها، إياهم، له، لها ولهم.. الخ. وفي الحقيقة هناك قاعدة إرشادية ـ ولكنها إرشادية فحسب ـ نتيجة لذلك:

*__يكون النص متجانساً__ "homodiegetic " إذا احتوت جمل القصة الفعلية ضمائر المتكلم الأول من نوع (فعلت ذلك، رأيت هذا، هذا ما حدث لي) مما يعني أن السارد على الأقل شاهد على الأحداث الموصوفة.

*__يكون النص غير متجانس__ "heterodiegetic " إذا كانت جمل القصة الفعلية تتحدث عن شخص ثالث من قبيل(هي فعلت ذلك، هذا ما حدث له).

وبكلمات أخرى، فمن أجل أن تحدد نوع العلاقة للسرد، يجب عليك أن تختبر غياب أو وجود (تجربة الأنا) في جمل القصة التي تعبر عن أفعال صريحة محضة. لاحظ تعبير "جمل القصة التي تعبر عن أفعال صريحة محضة" التي تشير إلى الجمل التي تعرض حدثاً تشارك فيه شخصية أو أكثر من القصة، فعلى سبيل المثال: قفز من الجسر (بكامل إرادته)، أو سقطت من الجسر(عمل لا إرادي)، وأنا قلت مرحباً (فعل) كلها جمل فعلية صريحة. وعلى العكس "هنا يأتي الجزء الحزين من قصتنا" و"كانت ليلة مظلمة عاصفة" (تعليق وصف على التوالي) وهي تبعاً لذلك ليست جملاً فعلية محضة.

الرواية هي نوع من النصوص التي توظف أنواع متعددة من الجمل، وليست

كلـها بالتأكيـد جمـلاً فعليـة محضـة. فمـثلاً هنـاك الأوصـاف، والاقتباسـات، والتعليقـات، ...الخ. وهـذه ليسـت جمـل أفعـال صـريحة. وفي الحقيقـة، وكمـا رأينـا الآن، فإن كثيراً من الروايات تبدأ بتمهيد إيضاحي يعـرض الظـروف الحاصـلة قبـل بداية الحدث (قالب توضيحي) يقدم للشخصيات والظروف الزمكانية التي تحدث فيهـا وقـائع سـرد مـا. وغالبـاً مـن خـلال أقـوال وصـفية. وبينمـا تخبرنـا التمهيـدات الكثيرة عـن نوعيـة الصـوت السـارد (كمـا في قطعـتي سـالنجر وكوزينـو)، إلا أنـه ليس بالضرورة أن تخبرنا ما إذا كـان السـرد سيصـبح سـرداً متجانسـاً أو سـرداً غـير متجانس. وفقط عندما نتقدم مع الرواية ونلاحظ توظيفها لجمل تـدل علـى أفعـال صريحة كمـا ذكرنـا سـابقاً عنـدها يمكننـا أن نكـون في وضـع نحكـم فيـه مـا إذا كـان السارد غائباً أم حاضـراً. وأحيانـاً علينـا أن ننتظـر لـبعض الوقـت حتـى نـتمكن مـن تكوين صورة كاملة توضـح لنا أياً من الشخصيات تشارك بهذه الطريقة، وعـاجلاً أم آجلاً فإن علاقة السارد بقصته سيكون واضحاً بشكل معقول.

١ـ ١٢ـ لقد ناقشنا قطعة متجانسة، وتحديداً نص سالنجر "الحارس في حقـول الشـوفان" (هـذه قصـة عـن مـا الـذي حـدث لـي، وصـفة متقنـه لحكـي الشـخص الأول). عند هـذه النقطـة، سـنعرض بدايـة روايـة تكـون موجهـة نحـو الفعـل أكثـر بحيث توظف كحالة دراسية مباشرة.

إنها بداية رواية "مارغريت درابل" "حجر الرحى" والتي نشرت العام ١٩٦٥.

لقد تميزت حياتي المهنية دوما بمزيج غريب من الثقة والجبن: غالباً، قد يردد الـبعض، أن هـذا المزيج هـو الـذي شكّل حيـاتي. خـذ مثلاً، المرة الأولى الـتي حاولت فيها قضاء ليلة مع رجل في فندق. في ذلك الوقت كنت في التاسعة عشر، عمراً مناسباً لمغامرة كهذه، لست بحاجة لأن أقول أنني كنت غير متزوجة. لازلت غير متزوجة، حقيقة لـها بعض الدلالة، ولكن فيما بعد، كـان اسـم الشـاب، إذا كنت أتذكر جيداً، هـارش ـ نعـم أتـذكر جيـداً ـ علـيّ في الحقيقـة أن أحـاول أن لا

أستنقص من قيمة الأشياء. الثقة، وليس الجبن، هو الجزء الذي يعجبني في نفسي بالرغم من كل شيء. نزلنا هامش وأنا من كامبردج في نهاية أعياد الميلاد: لقد تخيلنا خطتنا مسبقاً. (مارغريت درابل، حجر الرحى ٥).

لقد تميزت حياتي المهنية (تبدو هذه قصة تجربة شخصية، وربما سيرة ذاتية) دوماً بمزيج غريب من الثقة والجبن: غالباً، قد يردد البعض، أن هذا المزيج هو ما شكل حياتي (من الواضح أنها جملة قيلت بنغمة تعكس تعليقا تأملياً انعكاسياً). خذ مثلاً (خذ أنت: السارد يخاطب مخاطباً ويزوده بأول إيضاح للتعميمات القادمة)، المرة الأولى التي حاولت فيها قضاء ليلة مع رجل ـ من المحتمل الآن أن يكون السارد أنثى ـ في فندق. في ذلك الوقت كنت في التاسعة عشر ـ هذا عمر أنا التجربة، من الواضح في التسريد الحاضر أن أنا أكبر، ومن المحتمل أعقل، وأكثر تقدما في مهنتها ـ عمراً مناسباً لمغامرة كهذه، لست بحاجة لأن أقول أنني كنت غير متزوجة (مزيداً من التشخيص الذاتي لأنا التسريد)، لازلت غير متزوجة. حقيقة لها بعض الدلالة (يلفت السارد النظر إلى ما سيكون له دلالات مستقبلية)، ولكن فيما بعد. كان اسم الشاب، إذا كنت أتذكر جيداً (أهم نشاط للسارد المتجانس هو التذكر)، هامش. نعم أتذكر جيداً (تصحيح الوعي الذاتي). عليّ في الحقيقة أن أحاول أن لا أستنقص من قيمة الأشياء (تقويم وتلميح إلى نغمة الصوت). الثقة، وليس الجبن، هو الجزء الذي يعجبني في نفسي بالرغم من كل شيء. نزلنا هامش وأنا من كامبردج في نهاية أعياد الميلاد: لقد تخيلنا خطتنا مسبقاً (هذه لا زالت أفعال في الخلفية وهي تبعاً لذلك بصيغة المضارع التام ولكن السارد سيتحول عما قريب إلى توظيف الماضي البسيط في عرضه).(مارغريت درابل، حجر الرحى ٥).

١ ـ ١٣ ـ تبعاً لجينيت، فإن رواية درابل هي سرد متجانس بالنظر إلى كون السارد حاضراً بصفته شخصية في الرواية. وحتى نتمكن من تقييم التضمينات

النموذجية لهذا السيناريو ووضعها موضع التفسير العملي، فإننا سنوظف نظرية ستانزل عن المواقف السردية النموذجية التي عن طريقها يعرض السرد. ولذلك فمن المهم أن ندرك قبل كل شيء أن السارد المتجانس يحكي قصة تجربة شخصية، في حين أن السارد غير المتجانس أو سارد الحكي الخارجي يحكي قصة تجربة أشخاص آخرين. وحسب ما يرى ستانزل فإن نص درابل هو سرد نموذجي للشخص الأول، أو سرد الحكي الداخلي (في سياق حديثنا عن الوضع السردي فإننا سنفضل توظيف هذا المصطلح على مصطلح السرد المتجانس) لأن السارد يخبرنا قصة سيرة ذاتية عن مجموعة من التجارب الماضية التي شكلت وغيرت حياتها وجعلتها على ما هي عليه اليوم.

وكما في كل ساردي الحكي الداخلي، أو حكي الشخص الأول النموذجيين، تخضع الساردة إلى محدودية القدرة البشرية العادية **(لانسر)**: هي مقيدة بوجهة النظر(أو زاوية الرؤية) الشخصية والذاتية، كما أنه ليس لديها وسيلة مباشرة أو سلطة على الأحداث التي لم تكن فيها شاهد عيان بصورة شخصية، ولا يمكن لها أن تكون في مكانيين في وقت واحد (هذا ما يطلق عليه أحياناً القانون المضاد للمكانين، law against bilocation)، وليس لديها وسيلة لمعرفة ما يدور في عقل الشخصيات الأخرى على وجه الدقة (في الفلسفة، يُطلق على هذا التقيد **(مشكلة عقول الآخرين** "Other Minds problem"). ومن الطبيعي أن طريقة تناول السارد لهذه المحدوديات، ومدى قرب أو بعد النص منها، فإن مثل هذه (الحالات النموذجية 'default conditions') يمكن أن تخبرنا الكثير عن موقف أو ميل صوت السارد وعن دوافعه وراء حكاية القصة.

١ ـ ٤ ـ سنتحول الآن إلى العملية السردية غير المتجانسة (**عالم الحكي الخارجي**، heterodiegetic narration): السرد الذي لا يكون فيه السارد شخصية في المواقف والوقائع المحكية، وسنختار بداية رواية جورج اليوت "ادام

بدي" (نشرت لأول مرة عام ١٨٥٩). وسنضيف الحواشي التفسيرية إلى النص مباشرة هذه المرة.

ورشة العمل

بقطرة حبر واحدة للمرآة يشرع المشعوذ المصري بكشف أي احتمال لرؤى بعيدة وافدة من الماضي، هذا ما أنوي فعله معك أيها القارئ (إشارة ذاتية إلى سارد ظاهر واعتراف بقاري مخاطب، أيضاً تعليق بلغة سردية شارحة؛ بمعنى أنه وصف للسرد أو سرد يبحث عن نفسه وبشكل أكثر تحديداً انعكاس لطبيعة حكاية القصة نفسها). بقطرة الحبر هذه في نهاية قلمي سوف أريك الورشة الرحيبة للسيد جوناثان برج، نجار وبناء في قرية هايسلوب، كما بدت في الثامن عشر من يونيو عام ١٧٩٩، (إيضاح متعمد لوعي المخاطب بزمان ومكان الحدث "تمت الإشارة إليه عنوانا فرعيا للفصل").

كانت شمس المساء دافئة على الرجال الخمسة هناك، منشغلين وسط إطارات الأبواب والنوافذ والدهان. رائحة خشب الصنوبر من كومة ألواح خشبية تبدو كخيمة خارج الباب المفتوح تمتزج هي الأخرى برائحة أجمات عجوز تنشر عبيرها الصيفي قرب النافذة المقابلة [.....]. كان هناك كلب حراسة رمادي اللون تقريباً [.....]. مستلقياً على الأرض، واضعاً أنفه بين قوائمه الأمامية، يقطب حاجبيه من حين لآخر ليرمي نظرة عجلى إلى أطول العمال الخمسة قامة، الذي كان ينقش حجاباً في وسط رف موقد خشبي. فالصوت الرجولي القوي الذي يعلو فوق صوت الفأرة والمطرقة كان لهذا العامل [.....]. (جورج اليوت، آدم بيدي: ٤٩).

يمكنني أن أتصور، أنك قد تعجب من أننا صنفنا هذا النص بأنه نص حكي العالم الخارجي، ألا يوجد فيه ثلاث ضمائر تشير إلى الشخص الأول، اثنين منها

(أنا) وواحد (ي) التملك في المقطع الأول؟. هذا صحيح، ولكن لا شيء يترتب على ذلك. يمكن لأي سارد أن يشير إلى نفسه باستعمال ضمير المتكلم الأول، بالنظر إلى ضمائر المتكلم، ثم إلقاء نظرة أشمل على السياق الذي جاءت فيه نجد أننا في شرك أو مصيدة. "مصيدة ضمير الشخص الأول" المتكلم "سيئ السمعة". وبإعادة فحص التعاريف أعلاه، لنتأكد أن الشيء الوحيد ذو العلاقة بتحديد ما إذا كان النص حكي الشخص الأول، أو حكي الشخص الثالث هو علاقة السارد بقصته. فإذا كان السارد (ذكراً أو أنثى) حاضراً في الحدث أو الفعل فإن النص هو حكي العالم الداخلي، أو حكي الشخص الأول أو نصاً متجانساً. وإن لم يكن حاضراً فإن النص هو حكي العالم الخارجي، أو حكي العالم الثالث، أو نص غير متجانس. الجزء الأول من نص اليوت يعطينا خلفية الظروف لوقائع السرد على لسان سارد ظاهر بقوة. (هنا تكون ضمائر المتكلم الثلاثة ذات صلة، ولكن من حيث كونها تبرز نوعية الصوت وليس العلاقة). نحن نستمع إلى سارد ظاهر، ولكن هل ستكون هذه قصة تجربة شخصية أم لا؟. لا زال ذلك سؤالاً مفتوحاً.

وفي الوقت ذاته يشعر المرء، أن الإيضاح يعرض من قبل شخص فوق وأعلى من كل الناس والأشياء في القصة. هذا ليس صوت التذكر. إذ من الواضح أن السارد يعرف كل الحقائق ولكن لن يسأله أحد من أين جاء بمعلوماته. وعندما نتابع القصة في جزئها الثاني، فإننا نجد أن جميع شخصياتها حتى الآن ـ وعلى أي درجة ـ هم شخصيات غائبة، شخصيات ثالثة. أي شخص أول "ضمير المتكلم" يعرف عملاً أو حديثاً لشخصية في الحدث نفسه ستكون له دلالة "لأنه سيشير إلى تجربه الأنا" ولكن شي من هذا لم يحدث. وفي الحقيقة فإننا جميعاً سنرتبك إذا افترضنا أن المقطع الثاني من النص بدأ بهذه الكلمات: "كانت شمس المساء دافئة على الرجال الخمسة هناك، وكنت واحداً منهم".

١ ـ ١٥ ـ تذكر، أن السارد الخارجي للحكي: هو شخص لم ولن يكون

شخصية في عالم القصة. حقيقة أن هذا السارد يمتلك موضعاً خارج عالم القصة، مما يجعل من السهل علينا أن نتقبل ما لا يمكننا تقبله في الحياة الواقعية، وهو شخص يمتلك معرفة وسلطة غير واسعتين. ويفترض أن الساردين الخارجيين للحكي، يمتلكون سلطة الإحاطة العليمة بكل شيء، كما لو أن الأمر طبيعياً في العالم. وعندما يميل الساردون الخارجيون للحكي إلى الحديث بوضوح فإنهم يتحدثون مباشرة إلى مخاطبيهم، ويستطيعون التعليق بحرية على الأحداث، أو الشخصيات، أو على سرد القصة نفسه (كما في المقطع من قصة اليوت).

يستطيع ساردو الحكي الداخلي أو الساردون المتجانسون أن يفعلوا ذلك أيضاً ولكن بالنظر إلى محدودية طبيعتهم البشرية، وخصوصاً افتقادهم للإحاطة المعرفية بكل شيء، فإنهم يفعلون ذلك بشكل مختلف.

من الواضح، إذا، أننا أمام مجموعة من الشروط النموذجية التي تغني تصنيف (جينيت) النقي لساردي الحكي الخارجي. فإذا ما اتبعنا (ستانزل) فإننا سنطلق على هذا النوع من سرد الحكي الخارجي الظاهري، والشروط النموذجية المحيطة به: الوضع السردي للمؤلف أو باختصار سرد المؤلف. وبالطبع فإن نظرة المؤلف السارد الشاملة للعالم "الاولمبي" تتناسب مع كشف نقاط القوة والضعف الأخلاقي للشخصيات. كانت نصوص سرد المؤلف النموذجية في روايات القرن التاسع عشر (روايات الواقعية الاجتماعية) لمؤلفين مثل: جورج اليوت، تشارلوت برونتيه، وتشارلز ديكنز، وتوماس هاردي.

١ـ ٦ ـ كما أشرنا سابقاً، فإن التميز التصنيفي لجينيت (عالم الحكي الداخلي والخارجي) ـ الذي يرتكز على طبيعة العلاقة بصورة قاطعة (حضور أو غياب السارد في القصة) ـ يمكن أن يكتمل، باعتبار الملامح النموذجية والتوقعات والتضمينات التي تأتي في المواقف السردية لستانزل (الشخص الأول والموقف السردي للمؤلف حتى الآن). بدأت الأمور تأخذ طابعاً أكثر تعقيداً، لأن في

نموذج ستانزل موقفاً سردياً نموذجياً آخر. ولأنه نوع صعب ويمثل شركاً بحد ذاته فإننا سنقاربه بمزيد من الحذر، يمكنك أن تستنتج ما الذي سيأتي لاحقاً.

تذكر أنه في النص السابق كان سرد المؤلف مرتبطاً بسارد الحكي الخارجي والظاهر بمعنى أن صوت السارد كان مميزاً بوضوح. وسنوجه تركيزنا الآن على قضية الظهور والتورية. وسنتناول بداية رواية ارنست همنغواي لمن تقرع الأجراس التي نشرت عام ١٩٤٣.

رقد مستلقياً على أرض الغابة المغطاة بأوراق الصنوبر الإبرية الداكنة، ذقنه على ذراعيه الملتفتين، وكانت الرياح تهب في أعالي أشجار الصنوبر التي فوق رأسه. حيث ينحدر الجبل من جنبه انحداراً لطيفاً، ولكن في أسفل الجبل كان الانحدار شديداً بحيث يمكنه أن يرى الطريق المعبد يتلوى ممتداً عبر الممر. كان هناك جدول بجانب الطريق، وشاهد بعيداً في أقصى الممر طاحونة بجانب الجدول والماء المتساقط من السد، طاحونة بيضاء متلألئة تنعكس عليها أشعة شمس الصيف.

ـ هل تلك هي الطاحونة؟

ـ نعم، إنها هي.

"ارنست همنغواي لمن تقرع الأجراس"

يمكنك أن تعد النتائج الجانبية بعد قراءتك اللاحقة لهذا النص، ونعدها (أسئلة محرجة) فلنفترض أن آخر جملة كانت "نعم" أنا قلت. صف لنا النتائج المتعلقة بـ:

أ ـ نوع السارد (جينيت).

ب ـ وموقف وحالة السارد (ستانزل).

١ ـ ١٧ ـ إن تحديد صوت السارد في نص همنغواي، أصعب مما في غيره من المقتطفات التي عرضناها، بما فيها نص كوزينو، وذلك يعود للأسباب الثلاثة التالية:

١ ـ لم نحصل على أي من العلامات التعبيرية التي تبرز الصوت المتميز عادةً:

لا مرجعية ذاتية للشخص الأول، ولا تقديرات للقيم، ولا تأكيد للجمل بخط مائل مثلاً، لا دليل على أجندة أخلاقية أو نقاط اهتمام، أو هدف، لا شيء من هذا القبيل مطلقاً.

٢ـ السارد ليس حاكي قصة، أو مشاركا فيها. لم يعترف بأي مخاطب أو مخاطبين حقيقيين أو مفترضين، بل على العكس تماماً فقد هزأ بجلاء من مبدأ التوجه إلى المخاطب أو (القارئ ـ الصديق) المتوقعة في بداية الرواية. وبعد ذلك فإنه لا بد من تقديم الشخصيات والظروف الزمكانية التي ستحدث فيها وقائع السرد بطريقة أو بأخرى. حتى وصولنا إلى هذه النقطة في النص لا نعلم أين نحن، ومن هي الشخصيات، كم عددها، وماذا يفعلون هناك. وإذا حدث إن اعتقدت أنهم يتحدثون الإنجليزية ـ مضطر لذلك فما من خيار آخر ـ فأنت مخطئ تماماً.

كل ما نعرفه حتى الآن هو أن المشهد مفتوح في مكان طبيعي خارجي، تضاريس شديدة الانحدار. وأن الوقت نهار، وأن هناك شخصيتين على الأقل تتحدثان إلى بعضهما.

٣ـ النقطة الأساسية هي أن السارد ينسحب أو يختفي خلف الشخصية الرئيسية التي التقيناها منذ أول كلمة في النص، وبدقة بالغة، وبالتنقل من حركة إلى أخرى نجد أن النص يعيد الفضاء الحسي الإدراكي للشخصية: الأشياء التي يراها ويحسها ويسمعها. انظر، مثلاً، كيف أنه وظف ببراعة عبارات مثل(أرضية مغروسة بالصنوبر والأرض المنحدرة بلطف والريح التي تهب فوق رأسه في الأعالي). لن يطول الأمر حتى نجد أن النص يُرجع للشخصية أفكاراً وخططاً وذكريات، وباختصار كل الفضاء الذاتي لوعيه.

وبعد ذلك ـ وبالمصادفة أيضاً كما في السابق ـ سنتعرف على خلفية القصة: إنها الحرب الأهلية الاسبانية. وأن الشخصيتين متورطتان بمهمة استطلاع في أرض العدو... الخ. كم كان من السهل على السارد المشارك أن يشير إلى أن الشخصيتين

تتواصلان بالاسبانية: بتوظيف "Sí" التي تعني نعم بالاسبانية بدل من "Yes" الإنجليزية مثلاً. سيكون ذلك مؤشراً ممتازاً، ولكنه لم يفعل ذلك. ويمكنك أن تتيقن بقوة من أن همنغواي كان يعلم ما يفعله جيداً بتوظيف سارد كهذا. وبالتأكيد لا يوجد ناقد سخيف يقول لنا أنها بداية سيئة للقصة.

كيف تعمل القطعة؟ من الواضح إنها حكي العالم الخارجي - السارد ليس حاضراً بوصفه شخصية في القصة - وإنها متوارية (صوت سارد غير واضح) معاً. إضافة إلى أن أحد شخصيات القصة في الواقع يعمل بوصفه "وعياً مركزياً" (كما سماه هنري جيمس بشكل ملائم). إن الخبرة التي يخلقها نصاً كهذا لدى القارئ مميزة تماماً. وإليك الأسباب:

١- لأن السارد متوارٍ جداً، فإن النص يبرز إحساساً بالمباشرة والبداهة. وهذا أمر منطقي تماماً إذا ما فكر المرء ملياً بمعنى المباشرة والبداهة دون الحاجة إلى شفاعة وسيط.

٢- ولأن النص منحاز إلى الترابط الزماني والمكاني الإدراكي لشخصية مركزية واحدة، فإن القصة تسحب القارئ وتدعوه إلى المشاركة في الخبرة بمعنى أنه يصبح مشاركاً: هذا المشارك الخاص في كشف الأحداث.

١-١٨- سنعرض هنا للمصطلحات الفنية التي تصف الظاهرة أعلاه: إن تقنية عرض شيء من وجهة نظر شخصية داخلية في القصة تسمى **التبئير الداخلي** internal focalization، أما الشخصية التي نعرض الأحداث من خلال رؤيتها فتسمى **المؤبر الداخلي** internal focalizer.

(يفضل بعض المنظرين أن يطلق عليه العاكس reflector انظر الفقرة (٣،٢) من هذه الدراسة للتعريف المفصل).

***المؤبر**: هو الشخص الذي يركز انتباهه وحواسه الإدراكية على شيء ما.

ففي قطعة همنغواي، نجد أن الفعل "يرى" قد تكرر مرتين، وسنجد كثيراً

من الرؤية والحواس الأخرى، متضمنة في تعبيرات وتراكيب أخرى (المؤشرات الإدراكية). وعلى الرغم من وجود شخصيتين في الحدث فإن موضوع الأفعال الإدراكية المختلفة هو لواحد من الاثنين فقط. وأخيراً، فإن تأقلم خيال القارئ مع وجهة نظر العاكس تسمى عادةً: الغمر أو التسمية الأغرب "التحول إلى **التوهم**" (transposition to the phantasm)[١].

وكما طرحنا سابقاً السؤال: من الذي يتحدث؟ لنتعرف على صوت السارد، فإننا الآن نستطيع أن نوظف السؤال: من يرى؟ كتعبير ينبهنا إلى احتمال وجود المؤبر الداخلي أو العاكس. ومرة أخرى سنتبع ستانزل، ونسمي الترتيب المكون من سرد غير متجانس الحكي أو سرد الحكي الخارجي المتواري الذي يشكل خلفية السارد والواجهة الأمامية للتبئير الداخلي: ***السرد الصوري** figural narrative. فقطعة همنغواي هي قطعة صورية، والموقف السردي الذي تستند عليه هو الموقف السردي الصوري. 'figural narrative situation'. أما قطعة كوزينو في الفقرة ١٨ سابقاً، فهي ليست قطعة صورية لأنه لا يوجد سارد عاكس ولا تبئير داخلي. وإذا أردت عوناً لذاكرتك فاربط بين السارد العاكس والسرد الصوري. فلا يوجد سارد عاكس بلا سارد صوري، وفي حال عدم وجوده فإن السرد ليس صورياً. واليك التعريفات العامة:

***السرد الصوري** figural narrative: هو السرد الذي يعرض أحداث القصة بعين (من وجهة نظر) شخص ثالث مؤبر داخلي. ويكون السارد في السرد الصوري متوارياً، وغير متجانس الحكي، ويمثل وعي المؤبر الداخلي خصوصاً إدراكه الحسي وأفكاره. ولأن خطاب السارد يفضل أن يقلد إدراك المؤبر الحسي وتكويناته المفاهيمية، فإن قوة صوت السارد ستبقى غير محددة إلى درجة كبيرة.

---

(١) ينظر: Bühler 1990 [1934.].

واحدة من أهم تأثيرات التبئير الداخلي هو جذب الانتباه لعقل العاكس الشخصية، وإبعاده عن السارد وعملية التوسط السردي[1].

لقد انتشرت تقنيات السرد الصوري على نطاق واسع لأول مرة في روايات كتاب القرن العشرين وقصصهم القصيرة مثل هنري جيمس، فرانز كافكا، دورثي ريتشاردسون، كاثرين مانسفيلد، فرجينيا وولف، جيمس جويس، وآخرون. وفتح هؤلاء الكتاب بتغلبهم على الظهور المقحم للسارد الظاهر في القرن التاسع عشر الباب إلى عقل الشخصية بدون وسيط، ومن ثم إلى الأحداث بوساطة هذا المنشور أو المصفاة. ومنطقياً، فإن الاختزال الحاد لصوت السارد إنما يجيء عندما لا تعرض النصوص شيئاً سوى اقتباس مباشر لأفكار العاكس. بصورة تشبه المونولوج الداخلي كما سنوضح في الفقرة (٨. ٩) من هذه الدراسة. وبالمصادفة فإن الحيلة الفيلمية (لقطة وجهة النظر 'POV shot') هي معادل لتقنية التبئير الداخلي الموصوف هنا.

١ـ ١٩ـ ولتلخيص ما سبق: فضلاً عن مصطلحي جينيت عن نوعي السرد الأساسيين: سرد الحكي الداخلي أو سرد الحكي المتجانس، وسرد الحكي الخارجي أو سرد الحكي غير المتجانس، فإنه يوجد في حقيبتنا الأدواتية الآن المواقف السردية النموذجية الثلاثة التي وضعها ستانزل: الموقف السردي للشخص الأول، الموقف السردي للمؤلف (غير متجانس، ظاهر)، الموقف السردي الصوري (غير متجانس ومتواري بالإضافة إلى التبئير الداخلي).

ومن المفيد أن نعرف أنّ معظم السرد النثري ينشأ مواقف سرده بسرعة، ويظهر من أول جملة في النص، ويستمر لآخر النص. ولكن لا بد من الحذر أنه

---

(١) العملية التي يقوم بها وسيط. ويقوم بإيجاد علاقة بين الوقائع (المجموعة الأولى والأخيرة منها) في الأسطورة أو السرد، التحول التناصى الذى يصل بين (مجموعتين متباينتين) من المواقف. ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمه: عابد الخازندار.

في بعض الأحيان هناك نصوص:

١. يتغير فيها الوضع السردي من فصل لآخر مثل رواية يوليسيس لجويس ورواية المنزل المنعزل لديكنز.

٢. ونصوص يتبدل فيها الوضع السردي من مقطع لأخر.

٣. وحالات نصية لا يتضح فيه الوضع السردي إذ يتذبذب إلى نوع أو أكثر.

١ ـ ٢٠ ـ لنفترض أن شخصاً ما يسأل ما إذا كان لنظرية السرد شي تقدمة لمسألة (كيف نكتب رواية؟). يمكننا أن نقول ـ بعد أن وضحنا على نحو واف بأن نظرية السرد تهتم بالبحث في طريقة عمل النصوص السردية أكثر من تعليمنا كيف نُنْجز أو نكتب نصوصاً سردية ـ إن تاريخ الرواية يعرض لنا ثلاث طرق ناجعة مجربة ومختبرة لذلك وهي:

الطريقة الأولى: أن تتناول ما يطلق عليه علماء السرد سرد الحكي المتجانس وتقوم باختيار أحد الشخصيات في القصة وتدعه يحكيها بصفتها حكاية خبرة شخصية.

الطريقة الثانية: أن تتناول رواية من نوع سرد المؤلف وأن توظف سارد حكي غير متجانس وظاهر لا ينتمي لطاقم الشخصيات في الرواية وأن تزوده بمعلومات واسعة ـ حد الإحاطة ـ وأن تطلب منه أن يحكي قصة عن الواقعية الاجتماعية مثلاً.

الطريقة الثالثة: أن تبتكر سرداً صورياً؛ وذلك بأن توظف سارداً متوارياً تماماً وأن تعرض القصة وكأنها تفهم من خلال وجهة نظر المؤبر الداخلي.

١ ـ ٢١ ـ سنطبق الآن المصطلحات التقنية التي عرفناها أعلاه على هذه القطعة من رواية (الكروم الأصفر) لالدوس هكسلي والتي نشرت أول مرة عام ١٩٢١.

على امتداد هذا الخط الذي لم يعبره قطار من قبل. فقد توقفت جميع القطارات ـ عدد قليل كان منها ـ عند كل المحطات. حفظ دينيس أسماء تلك

المحطات عن ظهر قلب. بولي، تريتون، سبافن دلوار، كنبسوتش وحتى تمباني، وست باول بي، وأخيراً الخميلة فوق الماء، كاملت، حيث كان دائماً ينزل تاركاً القطار يزحف متراخياً إلى الأمام، الله وحده يعلم إلى أين، في قلب انجلترا الخضراء. كان هناك ضجيج عال يأتي من وست بول بي الغربية، لقد كانت هي المحطة التالية، شكراً للسماء.

هل يمكنك أن تحدد ما إذا كان السرد هنا سرد الحكي المتجانس أم غير المتجانس؟. شخصياً أنا لم أر ضمير المتكلم الذي يشير إلى أي شخص متورط بالحدث، وهذه أيضاً ليست ذكريات سارد، أليس كذلك؟. الشخصية التخيلية أو الروائية الوحيدة البارزة هي شخص يدعى دينس، وأشير إليه بضمير الشخص الثالث، ضمير الغائب (هو). ومن غير المحتمل أيضاً أن ينضم إليه بمفاجأة مدهشة شخصية الشخص الأول ـ تجربة الأنا ـ ولهذا، فإن الأكثر احتمالاً هو أن تكون القطعة من نوع سرد الحكي غير المتجانس (وهي كذلك فعلاً).

١ـ ٢٢ ـ ولمزيد من التحدي. أولاً ما الذي يمكنك قوله عن نوعية صوت السارد؟ حسناً، في الجملتين الأولى والثانية، على الأقل، يبدو أننا نحصل على بعض المعلومات الخلفية (عن المكان وخطوط السكة الحديد). هذه تذكرنا تقريباً بقطعة كوزينو فهل هذه أيضاً، عرض سردي من نوع، وعي ـ مخاطب، بصوت محايد النغمة؟.

في الواقع لا، فهذا التحليل غير مرضي. فخلافاً لقطعة كوزنز، هناك كثيراً من التعبيرات العاطفية والذاتية مثلاً، يعلم الله وحده، قلب انجلترا الأخضر، شكراً للسماء. وحيث أن هذه علامات قوية تفترض صوتاً ظاهراً بوضوح وليس صوتاً ظاهراً محايداً (كما في كوزينو)، فهل أن النص سرد ظاهر ـ لحكي غير متجانس؟. لا، ليست كذلك أيضاً. فالجملة الثالثة تبدأ بكلمات "حفظ دينس" التي تذكرنا بنوع السرد الصوري الذي تعرفنا عليه في قصة همنغواي في الفقرة (١. ١٢) السابقة. ماذا الآن؟. هل أن النص أو نحن، بوصفنا قراء، نتأرجح بين،

أو ربما نخلط أنواعاً مختلفة من السرد بلا جدوى؟.

١-٢٣. على الرغم من أن هذا النص ليس صعباً في الحقيقة إلا أن التساؤلات التي يفرضها صعبة الإجابات على المستوى النظري. ولذا فإن أي إستراتيجية تطرح طريقة لتقريب مثل:

هذه النصوص للقراء هي إستراتيجية ستكون موضع ترحيب منا.

إحدى هذه الاستراتيجيات هو اختبار (FId test) الذي عرضه مايكل تولان حديثاً في العام ٢٠٠١. وهي الحروف الأولى من free indirect discourse: **الخطاب الحر غير المباشر**. وأنا واثق أنك قد مررت بالمصطلح مراراً في دراستك، ولكن "FID" هو ببساطة تقنية لاستخلاص كلام وأفكار الشخصية، بطريقة غير مباشرة بمعنى أنها تبدل الضمائر وصيغ أزمنة الأفعال الدالة على زمانها إلى نظام أفعال/صيغ زمنية لجمل السرد العادية (فمثلاً يمكن أن تحول الشخص الأول إلى شخص ثالث، والزمن المضارع إلى الماضي)، ولكن بدون علامات الاقتباس ولا إشارة لهوية المتكلم أو المفكر من قبيل (هو قال، هي فكرت...) وبذلك لا يوجد عادةً أي فرق شكلي بين الخطاب الحر غير المباشر (تقرير السارد المحض)، والتصريح السردي الواضح.

والآن - وقد لا يكون ذا أهمية - ما إذا كانت الجملة خطاب حر غير مباشر، أو تقرير السارد، فمثلاً لا شي سيتغير إذا ما كانت هذه الجملة (كانت الثانية عشرة تماماً، لقد كان لديه وقت كاف ليلحق بالطائرة) هي استخلاص لفكرة الشخصية أو معلومة جاءت على لسان السارد، أو كلاهما. ولكن سيكون هناك فرق هام إذا افترضنا: الساعة بطيئة، أن الشخصية لم تلحق بالطائرة، وأن الطائرة ستتحطم... أعتقد أنك فهمت ما أعنيه.

وعلى ضوء ذلك ودعنا نتناول عبارة "كانت المحطة التالية، شكراً للسماء". فإذا تعاملنا معها على أنها عرض لما يدور في رأس دينس من أفكار، فإننا

سنؤولها على أساس أنها خطاب حر غير مباشر. وإذا قرأناها بوصفها تقرير السارد، فإن الجملة قد تعبر عن ارتياح السارد - "شكراً للسماء" - لأنه وصل أخيراً إلى هذه النقطة من القصة.

وبالطبع فإن القراءة الأخيرة هي قراءة صعبة التصديق، وحتى نختبر ما إذا كانت الجملة خطاباً حراً غير مباشر أو تقرير السارد، اقترح "تولان" أن نركب نسختين واضحتين تماماً بلا لبس أو غموض، واحدة منهما تربط الجملة بوجهة نظر الشخصية بوضوح. والأخرى تربط الجملة بوجهة نظر السارد. ثم نُقيِّم - على أساس قوة المحتوى والسياق - أي جملة تتوافق أكثر من الأخرى.

قارن بين هاتين العبارتين:

أنا، السارد، أستطيع أن أخبرك، أيها القارئ، أنها كانت المحطة التالية، شكراً للسماء. فكر دينس أنها كانت المحطة التالية، شكراً للسماء.

من السهل أن نتوقع، إذا أخذنا بعين الاعتبار سياق الجملة والمحتوى العام للقطعة، أن التركيب الثاني هو الأنسب. وبذلك نستنتج أن الجملة الأصلية في الحقيقة هي عرض بطريقة الخطاب الحر غير المباشر لفكرة دينس. (ويمكننا أن "نعود بالزمن قليلاً إلى الوراء" لنكتشف شكلها الأصلي - إنها المحطة التالية، شكراً للسماء ـ هذا ما يفكر فيه دينس، وسنرى فوراً أنها مناسبة تماماً). سنقول أن اختبار الخطاب الحر المباشر قد سجل نقطة ايجابية هنا. جوهر الأمر أنه يمكننا الآن أن نزعم أن النغمة العاطفية التي برزت من "شكراً للسماء" ليست للسارد ولكنها لدينس.

١ـ ٢٤ـ سنتوسع الآن في اختبار الخطاب الحر المباشر "FID" إلى "IF"، اختبار التبئير الداخلي، (هذا المصطلح ليس مشهوراً).

يعنى التبئير الداخلي بما يطرأ على وعي الشخصية من تغيرات: الأفكار، الإدراك الحسي، الإحساس، المعرفة. فعلى سبيل المثال، تلك القائمة من أسماء

محطات القطار العرضية والغريبة، هل هي نوع من المعلومات يزودنا بها السارد لإفادتنا منها؟. أو أن دينيس ببساطة يكرر هذه القائمة في ذهنه؟. ومرة أخرى سنوظف المحتوى والسياق لنجيب على هذا السؤال. تخبرنا الجملة التي تسبق جملتنا موضع النقاش، في الحقيقة، أن دينس يعرف أسماء المحطات "عن ظهر قلب". لا تتعامل مع هذا على أنه محض صدفة بل خذه بوصفه مؤشراً سياقياً يدعم تفسير "أنه الآن يستعيد هذه الأسماء".

١ـ ٢٥ـ يتطلب نص هكسلي منا أن نتخذ عدد من القرارات المشابهة، والتي خطط لها أساساً بذات الطريقة، مثلاً ـ من هو المرجح بأن يصف تقدم القطار "يسير ببطء إلى الأمام".

السارد أم دينيس؟. (تذكر بأن السارد المؤلف يمتلك عادةً ميزة المعلومات الضخمة ـ حد الإحاطة، كما قلنا). من هو مصدر الصورة "قلب انجلترا الأخضر"؟. حسناً، أنا أثق بقطع الحيرة التي تتساقط هنا وهناك. من المناسب، ظاهرياً، أن نعتقد بأن مصدر كل الأحكام والإشارات المعبرة في القطعة تعود إلى المؤبر الداخلي (دينيس) أكثر من لو نسبناها إلى السارد. ومن المدهش إلى حد ما أن ذلك يتناسب مع الجملة الأولى، الجملة التي تبدو من أول لمحة كما لو كانت شرحاً سردياً جلياً. قارن مثلاً (أنا، السارد، أخبرك، أنت أيها القارئ، أنه على امتداد هذا الخط الطويل لم يمر قطار على الإطلاق). مع (على امتداد هذا الخط "يفترض دينيس" لم يمر قطار على الإطلاق).

وبينما نرى أن اختبار التبئير الداخلي ليس حاسماً على الإطلاق، لكنه يساعدنا على ترجيح احتمال على الآخر. وفي هذه الحالة نرى، أن القراءة على أساس التبئير الداخلي كانت مناسبة تماماً (على الرغم من أننا لا ننكر أن الجملة الأولى في النص قد تكون افتتاحية السارد المؤلف. ما هي المقومات التي يجب إضافتها إلى النص ليصبح سرداً للمؤلف؟).

١ ـ ٢٦ ـ انظر الآن كيف أن النص بتتابع جمله، يتبلور إلى حالة واضحة من السرد الصوري بكل تضميناته:

أخذ دينس أمتعته من الرف ووضعها برفق في الزاوية المقابلة له. إنه إجراء غير مجد. يجب أن يكون لدى المرء ما يفعله. عندما انتهى من عمله، ألقى نفسه في مقعده مرة أخرى وأغمض عينيه، كان الجو حاراً للغاية.

أن يكتب قصيدة مثالية على سبيل المثال، أو أن يقرأ كتاب أحدهم التنويري، . بدلاً من ذلك ـ امتلأ حلقه برائحة الوسائد المتربة التي كان يتكئ عليها.

ساعتان، مئة وعشرين دقيقة، أي شيء كان من الممكن عمله في ذلك الوقت، أي شيء. لا شيء، أوه، لقد كان لديه مئات الساعات. وماذا فعل فيها؟ أضاعها، بدد الدقائق الثمينة كما لو أن احتياطييه لا ينضب. تأوه دينس في نفسه، وأنب نفسه تماماً على كل أفعاله، من أين له الحق في أن يجلس تحت أشعة الشمس. أن يحتل مقاعد الزاوية في عربات الدرجة الثالثة، أن يكون على قيد الحياة؟ لا شيء، لا شيء، لا شيء.

تملكه ضيق وألم وحنين بلا اسم، كان في الثالثة والعشرين، وأوه! وعي مؤلم جداً بالحقيقة.

وصل القطار إلى المحطة الصغيرة وتوقف فيها، هنا كانت المحطة هي (كاملت) أخيراً.

(الدوس هوكسلي، كروم أصفر: ٥).

سنطبق اختباري FID/IF على هذه القطعة، مرة أخرى، كل الأصوات المميزة التي تعبر عن عاطفة ترتبط بالمؤبر الداخلي أكثر من السارد. هذا يؤكد ما وجدناه سابقاً، وبالتحديد كل خاصية صوتيه في النص تنتمي إلى الشخصية، وليس للسارد. وأخيراً، لن نجد الكثير من صوت السارد لأنه يختفي بفاعلية خلف

صوت المؤبر الداخلي و(الإدراك الحسي والوعي). ويمكن للمرء أن يقول أنه يخفي صوته عن طريق تقليد صوت الشخصية.

١ ـ ٢٧ ـ أريد أن اختبر الأدواتية ـ ونحن نقترب من نهاية هذا الفصل ـ وذلك بتفحص مثالاً آخر: هو بداية قصة (إيما) لـ(جين اوستن) التي نشرت سنة ١٨١٦.

ايما وود هاوس، أنيقة، بارعة وغنية، بمنزل مريح ومزاج سعيد، بدأت وكأنها تجمع أحسن ما في الوجود من نعم، لقد عاشت ما يقارب إحدى وعشرين سنة، حياة خالية مما يغيظها أو ينغصها.

من الواضح أن هذا صوت سارد ظاهر يتدخل لإعطاء موجز ومعلومات توضيحية لوعي القاري عن الشخصية الرئيسية (التكييف الكلي للشخصية: وهو وصف جسماني وسيكولوجي تام نسبياً للشخصية عندما تبدو أو تظهر لأول مرة، مقطع أو فصل يتسم بالتقديم الخاص بسمات شخصية ما). في الفصول اللاحقة سنجد معلومات خلفية عن عائلة وودهاوس. يقدم لنا السارد مربية أطفال، وملخصاً لطفولة (إيما) ومراهقتها، مع بعض التعليقات حول تطور الصداقة بين المرأتين وهكذا:

كانت (إيما) الابنة الصغرى لأب متسامح حنون، وغدت، نتيجة لزواج أختها، سيدة بيته منذ وقت مبكر. توفيت والدتها أيضاً من زمن بعيد، جعلها لا تحتفظ بأكثر من ذكرى باهته عن رعايتها، لقد شغلت مكان تلك الأم امرأة رائعة، بوصفها مربية أطفال، والذي سرعان ما أصبحت بمثابة الأم في العاطفة والمحبة.

ستة عشر عاماً قضتها السيدة تايلور في منزل السيد وود هاوس بوصفها صديقة أكثر منها مربية أطفال، مغرمة جداً بالابنتين، وخصوصاً إيما. مودة الأخوات كانت هي سمة العلاقة بينهن، حتى قبل أن ترفض الآنسة تايلور المكانة الاسمية لمربية الأطفال، فلم تكن لطافة ورقة طبعها تدعها تفرض أية قيود

عليهم، لقد ولى شبح النفوذ والتسلط، وهم الآن يعيشون سوية، ولكن (إيما) تفعل فقط ما يروق لها، محترمة جداً قرارات الآنسة (تايلور) ولكنها تسير وفق هواها بصورة أساسية.

بعض سمات شخصية إيما كانت متحفظة تماماً، بعضها تفاجئنا بصفتها غير المتوقعة، وربما تتطلب اهتماماً خاصاً (ونغمة خاصة). لاحظ نغمة الصوت البارزة في "ايما تفعل فقط ما يروق لها"، على سبيل المثال. بعد ذلك وفي أي مرحلة في الفقرات التالية، يتناول السارد النقاط الحاسمة ـ شخصية البطلة ـ بمباشرة أكثر.

المساوئ الحقيقية في وضع (ايما) في الحقيقة، كانت بلا ريب في أنها تملك السلطة في أن تتصرف كثيراً على هواها، والميل في أن تفكر قليلاً في نفسها. كانت هذه هي المساوئ التي تهدد بإفساد متعها الكثيرة. وكان الخطر في الوقت الحاضر غير مدرك، لدرجة أن هذه المتع لم تصنّف محناً بالنسبة لها على الإطلاق.

من الواضح أن هذا يقال بصوت من يحكم أو يعطي حكماً. وأن ما قد يستتبع من موجز تشخيص إيما ليس ايجابياً بالكلية، وبالتحديد فهل ما لم يكن مدركاً من قبل إيما (كان بديهياً ومعروفاً تماماً بالنسبة للسارد)؟.

١ ـ ٢٨ ـ سنواصل مع إيما، وفي المقطع التالي سننتقل من العرض الصريح للمعلومات الخلفية (التي توظف غالباً زمن الماضي التام) إلى عرض أحداث وأفعال أكثر ثباتاً وواقعية (توظف الماضي البسيط، زمن السرد الأساسي في الراوية). يبدأ فعل الرواية في مساء حفلة زفاف الآنسة تايلور، الحادثة التي سببت تغييراً رئيساً في شؤون أبطال الرواية.

جاء الحزن حزناً هيناً، لم يكن في صورة وعي غير متفق عليه على الإطلاق، تزوجت الآنسة تايلور، كان افتقاد الآنسة تايلور هو أول من جلب الأسى، كانت (إيما) يوم زفاف هذه الصديقة المحبوبة غارقة في حزن شديد بشأن

الاستمرار في الحياة. انتهى الزفاف، وغادر أهل العروس، تركت هي والداها وحيدين لتناول العشاء، بدون أي احتمال لشخص ثالث يبهج لهم المساء الطويل. رتب والدها أموره للنوم بعد العشاء كالعادة، لم يتبق لها بعد ذلك إلا أن تجلس وتفكر بما قد فقدته. الحدث يمتلك كل وعد بالسعادة لصديقتها، كان السيد ويستون رجلاً ذا شخصية استثنائية، وذا حظ، عمر مناسب وأخلاق جميلة، شعرت ببعض الرضا في إنكار الذات، وبصداقة سخية تمنتها دائماً واعدة التوافق بينهما، ولكنه كان يوماً أسود بالنسبة لها. سوف تشعر باحتياجها للآنسة تايلور في كل ساعة من ساعات النهار. تذكرت ماضيها الحنون، وعطفها وحنانها على مدى ستة عشر عاماً، كيف تعلمت منها ولعبت معها منذ أن كانت في الخامسة من عمرها، كيف بذلت كل طاقتها لتتعلق بها، وتسليها برخاء، وكيف رعتها خلال أيام مرضها المتكرر.

لقد أغرقتها بدين كبير من الفضل والإحسان، لكن الصلة على مدى السنوات السبع الأخيرة، والتعامل على قدم المساواة بلا رسميات الذي تلا زواج ايزبلا حين تركتا لبعضهما البعض، كان أعز وأحب الذكريات عندها، لقد كانت رفيقة وصديقة قل نظيرها، ذكية، متعلمة، لطيفة، رقيقة ومهذبة، تعرف كل التفاصيل عن العائلة، مهتمة بكل ما يعني العائلة، لا سيما اهتمامها بها هي، بكل ما يسعدها، وما يخصها، فهي المرأة التي يمكنها أن تتحدث إليها بكل أفكارها وقت ما تخطر لها، وهي التي تعاملها بعاطفة وحنان، كما لو أنها لا تخطئ أبداً، كيف ستتحمل التغيير؟ صحيح أن صديقتها ستكون على بعد نصف ميل عنهم، ولكن إيما كانت تدرك الفرق الكبير بين السيدة ويستون الساكنة على بعد نصف ميل منهم، وبين الآنسة تايلور في المنزل، بكل ميزاتها، طبيعتها وألفتها. الآن هي في خطر كبير من معاناة العزلة الفكرية، لقد أحبت والدها ولكنه لم يكن رفيقاً لها. لا يمكنه مجاراتها في الحوار، في الجد والهزل. (جين

اوستن، إيما: ٣٧ ـ ٣٨).

أولاً وقبل كل شيء، تؤكد ميزة المعرفة التي يعرضها السارد أنه سارد الحكي الخارجي. أنه سرد غير المتجانس متموضعاً في وضع الموقف السردي النموذجي للمؤلف: ذلك الوضع الذي ينماز بالإحاطة الشاملة للسارد الذي لا يشترك أو يسهم في المواقف والأحداث المروية. وكما توقعنا منذ البداية، لا يوجد تجربة (أنا) في الفعل، وسارد الشخص الأول لن يجد طريقة لمعرفة كيف قضت إيما وقتها في مساء ذلك اليوم تحديداً.

١ـ ٢٩ ـ الأكثر أهمية، عندما تناقش هذه القطع، هو أن تلاحظ التطور التدريجي، وتحول انتباه السارد. لقد ابتدأ النص، أولاً وقبل كل شيء، بالتركيز على أحداث واقعية فردية. وبينما في بداية الرواية منحنا ملخصاً لأحداث واسعة مثل (وفاة والدة إيما)، ونحن الآن في وسط تسلسل مستمر للفعل. فهل يسير هذا التطور متّسقاً مع ما سبق أن شرحناه عن التبئير الداخلي؟. نعم بالطبع، إذ يمكننا بكل سهولة أن نسأل أسئلة اختباريّ تولان. هل الساردة التي هي ـ صديقة للقارئ ومرتبطة بمهمة معينة ـ هي التي تخبرنا حقيقة أن "**الحدث مليء بكل وعود بالسعادة لصديقتها الآنسة تايلور**"؟. وهل هذه فقرة هامة عن معلومة واقعية، بمعنى حقيقة تريدنا أن نعرفها؟. أم أن هناك قراءة أخرى؟. ثم ما هو مصدر مرجعية النص في عبارة "**كل ميزاتها، طبيعتها وألفتها والمقصود هنا إيما**"؟. هل هو السارد مثلاً؟. (هناك انسجام نصي صامت يقترح علينا أن الإجابة على هذا السؤال هي لا وليس نعم).

مرة أخرى، من هو مصدر الحكم بأن "**والدها ليس رفيقاً لها. لا يمكنه مجاراتها في الحوار، جدياً كان أم هزلياً**"... هل هي الساردة؟ وما هو الفرق لو لم تكن هي الساردة؟ ويمكننا الآن أن نجمل كل الأسئلة بسؤال، كم عدد الأصوات التي تبرزها نصوص أوستن؟ وما هي التبعات والنتائج؟ انتبه! هذه أسئلة محرجة، وتأتي مع حشد ممن التضمينات التفسيرية (وهذا ما نريده بالضبط).

"إيما"هي ذروة عبقرية جين اوستن وهي معبد أثينا الربة (**بارثينون**) في الرواية (والكلام لونالد بلايث، في مقدمة نسخة بنجيون). حكم بلايث يرينا أمرين:

١ ـ إن النص حداثي في مقاربته لتقانة سرد مستقبلية.

٢ ـ وإن التصميم السردي الشامل متضمن بفاعلية، ومؤسس من البداية (بإمكانك أن تتأمل قليلاً عما ستكون الرواية).

١ـ ٣٠ ـ أخيراً إليك مقدمة رواية أخرى (الشرفة العالية لريموند شاندلر، والتي نشرت لأول مرة عام ١٩٤٣). اكتب منهج خبرتك القرائية، ركز بشكل خاص على فهمك (أو عدم فهمك) للموقف السردي الذي يتطور من جملة إلى جملة. مع ملاحظة أن الأرقام بين الأقواس في النص تشير إلى مواضع الأسئلة والتلميحات أدناه.

وكان المنزل في جادة درسدن على جزء من ربوة اوك في باسادينا، منزل [١] كبير وصلب وهادئ المظهر بجدران من الطوب الخمري، وسقف من القرميد الفخاري، وزخارف من الحجر الأبيض. النوافذ المعدنية الأمامية كانت مثبتة في الطابق السفلي. نوافذ الطابق العلوي كانت من النوع الخشبي تحيط بها نتوءات حجرية بارزة تشبه زركشة الروكوكو.

أرض خضراء معشبة [٢] بشجيراتها المزهرة على مساحة نصف فدان تقريباً امتدت من الواجهة الأمامية وانحدرت بميل خفيف نحو الشارع مخترقة في طريقها أشجار الأرز الضخمة [٣] التي كانت تنساب حولها مثل بساط من الخضرة المنعشة يشبه مداً ملتفاً حول جزيرة صخرية.

(...) وكانت هناك رائحة صيف ثقيلة في الصباح وكل شيء حي كان لا يزال هادئاً في هذا الجو المرهق حد اللهاث فيما هم يطلقون عليه يوماً لطيفاً بارداً [٤].

كل ما عرفته عن هؤلاء الناس [٥] هو أنهم كانوا السيدة اليزابيث برايت موردوك وعائلتها وإنها كانت ترغب في توظيف مخبراً خاصاً لطيفاً نظيفاً لا يرمي

رماد السيجار على الأرض، ولا يحمل أكثر من بندقية واحدة أبداً [٦]، وكنت أعلم أنها أرملة عجوز مغفل ذي شارب اسمه جاسبر موردوك قدم الكثير من الأموال لمساعدة المجتمع المحلي، كانت صورته تظهر في صحيفة باسادينا كل عام في ذكرى وفاته السنوية، وقد كتب تحتها تاريخ ميلاده ووفاته وعبارة: عاش حياته لخدمة مجتمعه. [٧]

تركت سيارتي في الشارع وسرت فوق بضع عشرات من الصخور الناتئة المرصوصة في الحديقة الخضراء، وقرعت الجرس في مدخل المبنى القرميدي تحت سقف مرتفع. [٨] (رايموند تشاندلر، الشرفة العالية ٥).

أسئلة وتلميحات:

هادئ ـ المظهر، يمكننا أن نبرهن على أنها جزء من **التشاكل النصي** a textual isotopy[1].

---

(١) توظف أغلب المقاربات التحليلية "للتجانس الثيمي أو الموضوعي "thematic coherenc" مفهوم التشاكل 'the concept of 'isotopies الذي اقترحه عالم البنائيات الفرنسي غريماس. التشاكل أو مستوى التشاكل(An isotopy (or level of isotopy: هو تتابع التعبيرات المترابطة بواسطة صفة مشتركة موضوعية، ويحدد التشاكل واحد من ثيمات النص. وفي أدنى المستويات فإن، الأسماء، العبارات الوصفية، الضمائر تترابط تشاكلياً في النصوص المتجانسة. (كيت المرأة الشابة التي....) وبتعميم أوسع، فإن المترادفات والتعبيرات المرجعية (كلبي، بلوتو) وأفراد مجموعة (الكلاب، القطط) تكون متصلة تشاكلياً وكذلك المتقابلات (أسود، أبيض) والمتضادات (بارد وحار). وغالباً ما يحتاج المرء إلى التحرك صعوداً وهبوطاً على سلم اللغة التجريدي (بمعنى، التعميم، أو التخصيص) حتى يجد حتى يجد الصفة المشتركة الموضوعية ذات العلاقة. وفي النهاية، تزعم النظرية أن كل التعبيرات في النص المتجانس مترابطة تشاكلياً. يبدأ التحليل الموضوعي عادةً بمحاولة جمع التعبيرات التي تكون تشاكلاً إما مشتركاً مرجعياً co-reference أو عضوية في

- ما هي الملاحظة التي نحصل عليها عندما نحدد مساحة حديقة شخص ما بالفدان.
- الأرز، نوع من أشجار الصنوبر الذي ينمو في الهند الغربية، بماذا يخبرك ذلك عن السارد؟
- هل أن الضمير "هم" هنا كالضمير "نا" وهم.
- ما هو حدسك هنا ... تسريد الأنا، تجربة الأنا أو مرجعية ذاتية للسارد المؤلف؟
- ربما هذا ما أرادته ولكن هل هو ما حصلت عليه؟
- هل لديك تعليق على الموقف الإسقاطي، النغمة، أو على أي شيء آخر.

لقد استغرقنا في التفكير لفترة، ولكن الآن اتضح الموقف السردي للنص تماماً. لماذا عرضها السارد بهذه الطريقة؟ التجريب مثلاً، ما الذي علينا أن نفعله حتى نحول هذه القطعة (نحول التبئير، ربما فضل جينيت ذلك) إلى سرد صوري؟ أمر سهل: فقط غير أربع كلمات وينتهي الأمر.

١ ـ ٣١ ـ هذا مسح للسمات الرئيسية لبدايات الروايات التي تمت مناقشتها في هذا الفصل:

مجموعة مشتركة common set membership. تعتبر، العناوين، التكرارات، التكرار التركيبي أو التوازي parallelisms، المتقابلات، والمتضادات، مؤشرات هامة على التشاكل المركزي. وفي حال حددنا الثيمات ذات العلاقة، فان الروابط الثيمية الداخلية (والتي هي أيضا تشاكلات) ستشكل رسالة النص الكلية. ذلك أن مصطلح إيزوطوبية أو إيزوطوبيا (Isotopie) في قراءة بعض اللسانيين هو "الميزة الخصوصية لوحدة دلالية ما"، التي تسمح بضبط خطاب ما على اعتباره دلالة كلية (Tout signification). وبذلك تتعدّد التشاكلات في الخطاب الواحد. ينظر نظرية الشعر للمؤلف.

النص	الظهور	النمط (جينيت)	الموقف السردي (ستانزل)
سالينجر "إذا كنت تريد أن تسمع عن ذلك حقاً... ١. ٣	ظاهر بقوة	حكي متجانس	الشخص الأول
كوزنز "العاصفة الثلجية التي بدأت فجر ١. ٨	ظاهر محايد	حكي غير متجانس	محايد (مؤلف غير فضولي)
درابل "لقد تميزت حياتي المهنية دوما ١. ١٢	ظاهر بقوة	حكي متجانس	سيرة ذاتية للشخص الأول
اليوت "بقطرة حبر واحدة للمرآة ١. ١٤	ظاهر بقوة	حكي غير متجانس	المؤلف (نموذج القرن التاسع عشر القياسي)
همنغواي "رقد مستلقياً على أرض الغابة المغطاة بأوراق الصنوبر الأبرية الداكنة ١. ١٦	متواري	حكي غير متجانس	صوري (قالب القرن العشرين القياسي)
هكسلي "على امتداد هذا الخط الذي لم يعبره قطار من قبل ١. ٢١	متواري	حكي غير متجانس	صوري
اوستن "إيما وود هاوس، أنيقة، بارعة وغنية ١. ٢٧	ظاهر	ظاهر	ديناميكي: المؤلف مع تثبير داخلي
شاندلر "وكان المنزل في جادة درسدن على جزء من ربوة اوك في باسادينا ١. ٣٠	ظاهر (جوهريا)	حكي متجانس.	الشخص الأول

*تلاعب ستانزل (١٩٥٥ : ٢٨) بمفهوم تصنيف منفصل لعملية السرد المحايدة 'neutral narration'. إلا أن ذلك كان معادلاً لصيغة الحكي غير المتجانس - المتواري، أكثر من كونه حكي غير متجانس بصوت ظاهر بضعف كما تتميز قطعة كوزنز. وفي الحقيقة، فإنه بعد مقطعيين استهلاليين يتغير مسار النص، ليقدم لنا كوزنز مؤبراً داخلياً ويستمر كعملية سردية صورية قياسية. انظر الفقرة (٣. ٣. ١١).

تمرين: اختر بعض الروايات أو القصص القصيرة وحللها حسب القضايا التي مرت بك. يمكنك استضافة أصدقاء لك يجلبون معهم بعض القصص

وتمارسون معاً التجريب والاختبار بوصفكم فريقاً واحداً.

١ ـ ٣٢ ـ مختصر المفاهيم الرئيسية التي عرضت حتى الآن:

أ. الصوت السردي ١ ـ ٣

١. من يتكلم ١ . ٣ و١ . ١٨

٢. العلامات التعبيرية ١ . ٤

٣. التمايز بين الصوت الظاهر والمتواري ١ . ٩

٤. كيف تخفي صوتاً ١ . ٩، ١ . ١٧

ب. التبئير الداخلي ١ . ١٦ و١ . ٢٤

٥. من يرى؟ ١ . ١٨

٦. المؤبر الداخلي / العاكس ١ . ١٨

٧. اختبار FID/IF test ١ . ٢٣، ١ . ٢٤، ٨، ٦

ج. الأنماط الرئيسية والمواقف السردية النمطية.

أنماط جينيت الرئيسية:

١. سرد الحكي الداخلي. السرد المتجانس ١ . ١٠، ١ . ٢٠

٢. سرد الحكي الخارجي. السرد غير المتجانس ١ . ١٠، ١ . ٢١، ١ . ٢٨

المواقف السردية تبعاً لستانزل ٣ . ٣ . ١

١. الشخص الأول ١ . ١١

٢. المتعلقة بالمؤلف ١ . ١٣، ١ . ٢٠

٣. الصوري ١ . ١٨، ١ . ٢٠، ١ . ٢٦

١ ـ ٣٣ ـ هذه نهاية هذا القسم، والجزء القادم أصعب، مع الأسف. إذ أن كل تعريف يقود إلى آخر. تذكر أنه من الجيد أن تحدد ما إذا كان نص ما: حكي داخلي متجانس أو غير متجانس أو سرد مؤلف أو صوري، ولكن هذا لا يغني، إذ أن المهم هو أن تأتي هذه المفاهيم مع افتراضات وتوقعات وتضمينات حاشدة،

وفوق ذلك كله، تصاحبها تساؤلات.

ستتعرض هنا إلى الخطوط العريضة للأسئلة المحتملة:

أ. أسئلة حول المواقف السردية:

ما هو الموقف السردي الرئيسي للنص؟ أو هل يوظف النص عدة مواقف سردية؟ إذا كان الأمر كذلك ما هو النموذج أو الإستراتيجية خلف تجاور عدة مواقف سردية؟ هل أن النص يحل محل نصوص تقليدية أخر محددة؟

ب. الأسئلة التي تركز على السارد:

- من الذي اختاره المؤلف ليكون المتكلم؟ هل له اسم أو صوت مميز؟ هل السارد ظاهر أم مخفي أم حالة ما بينهما؟ هل تتغير نوعية الصوت في أماكن معينة مثل مقدمة الفصل أو نهايته؟
- هل وضع السارد أي فرضيات عن المسرود لهم الحقيقيين أو المحتملين؟ هل هناك صلة واضحة بين السارد والجمهور؟ هل مدى المحدودية البشرية أو الإحاطة للسارد نوقشت أو كانت إشكالية في النص؟
- هل السارد ثقة أم أنه يخدع نفسه أو الآخرين، هل أن انعدام الثقة في السارد يؤثر على الأحكام والحقائق؟
- إذا افترضنا أن النص ذو تبئير متغير (**التبئير المتغير** transvocalized) بمعنى أنه يسرد بواسطة سارد آخر من موقف سردي مختلف، ما هي الآثار المترتبة على ذلك إيجاباً أو سلباً؟ (انظر ستانزل ١٩٨٤ الفصل ٣. ١ لمزيد من الأمثلة، من ضمنها بداية الحارس في حقل الشوفان).

ج. الأسئلة المتعلقة بالتبئير:

- هل أن النص يوظف سارداً واحداً أو ساردين متعددين؟ وإذا كان الأخير، فما هو الهدف المنشود؟ في عملية سرد الشخص الأول، إلى أي درجة يوظف تجريب ـ الأنا بوصفه مؤبراً داخلياً؟

- ما مدى دقة إدراك المؤبرين الحسي وأفكارهم، وإلى أي مدى يمكن عدهم "**مصافي غير معصومة** fallible filters"حسب جاتمان، هل يعلق السارد على إدراكات المؤبر الحسية من منظورية متعالية؟
- في حالة ما إذا كان في النص عدة مؤبرين (العملية السردية متعددة المنظورية multiperspectival narration) هل منظورياتهم المختلفة تتعارض أو تعزز مع المؤبرين الآخرين؟.
- هل الموقف العام للسارد متعاطف/ في حالة تقمص عاطفي مع مؤبره؟ هل إدراكات السارد وأفكاره تنقل إلينا بتناغم وانسجام أو بتنافر ولا تناغم (تهكم وسخرية)؟

آمل أن تكون مفاهيم علم السرد التي قدمت في هذا القسم بمثابة أدوات تحليلية تمكنك من قول لأن، لأن ولأن وهذا جيد. وفي النهاية، أن تكون قادراً على قول "لأن" هو كل ما تهدف إليه النظرية والمقالة.

- ٢ -

الإطار السردي

The narratological framework

٢ ـ ١ ـ الخلفية والأسس:

٢ ـ ١ ـ ١ـ بدأ علم السرد، يتشكل بصفته علماً له قواعد وأصول، في عام ١٩٦٦، العام الذي أصدرت فيه الصحيفة الفرنسية (تواصل) عدداً خاصاً بعنوان التحليل البنائي للسرد (في الحقيقة، تعريف عملي جيد) أما مصطلح علم السرد فقد نُحت بعد ذلك بثلاثة أعوام، من قبل أحد المساهمين في العدد الخاص: تزفتان تودروف ١٩٦٩.

* **علم السرد** narratology: هو نظرية البنائيات السردية "المستوحاة من البنيوية"، لفحص بناء سردي، أو لعرض وصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات ـ ٢ ـ ١ـ ٢ ـ وعملياً فإن كل نظريات السرد تميز بين ما نسرده (**القصة** the 'story')، وبين كيف نسرده (**الخطاب** the 'discourse'). ويُؤثر بعض المنظرين، من بينهم جيرار جينيت، معنى ضيقاً لمصطلح السرد، حيث يقيد السرديات في النصوص المسرودة لفظياً (جينيت ١٧ : ١٩٨٨). في حين أن آخرين (بارت ١٩٧٥، وجاتمان ١٩٩٠، وبال ١٩٨٥) يرون أن أي شيء يحكي قصة، من أي نوع كان، يكون سرداً. هذا التصور الأخير هو ما سنأخذ به هنا، وهكذا فإن أول تعريفاتنا الأساسية هي:

***السرد** narrative: أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصاً أو صورة أو أداء أو خليطاً من ذلك. وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية... الخ

هي سرديات.

* **القصة** story: أحداث متسلسلة تتضمن شخصيات. تتضمن الأحداث أحداثاً طبيعية وغير طبيعية (مثلاً الطوفان وحوادث السيارات). وتتدخل الشخصيات من حيث كونها عوامل (تسبب الأحداث)، أو ضحايا (مرضى)، أو منتفعين (كونهم متأثرين بالحادث). ويضع اللغويون تميزاً أخر بين الأفعال التي تشير إلى القصد (الأفعال الإرادية) (ماذا يعمل س؟.. يقفز من الجسر، يشاهد عرضاً) والأفعال التي تشير إلى التجارب أو الأعمال اللاإرادية مثل (ما هي تجربة س؟ السقوط من الجسر أو مشاهدة الحادث). وفي التطبيقات النقدية، فإن الحدث والفعل مترادفان. وعند الضرورة كما في الخرافات، فإن مصطلح الشخصية يتوسع ليشمل العوامل غير البشرية مثل حيوانات متكلمة.

٢ـ ١ـ ٣ـ وحسب عالم اللغة السويسري فريدناند دي سوسير (موجد البنائية) فإن أي سيماء تتكون من الدال والمدلول هي في الأساس شكل ومعنى. وبالنسبة للنص السردي ـ سيماء معقدة ـ فإن الدال هو الخطاب (طريقة العرض) والمدلول هو القصة (تتابع الأفعال) ولهذا، فإن التقصي السردي يتبع اتجاهين أساسيين:

***علم سرد الخطاب** discourse narratology: يحلل الخيارات الأسلوبية التي تحدد الشكل أو واقعية النص السردي (أو الأداء، في حالة الأفلام والمسرحيات). وتهتم أيضاً بالسمات العلائقية التي تُسَيّقن النص أو الأداء ضمن الإطار الاجتماعي والثقافي للفعل السردي.

***علم السرد التخيلي أو الروائي: علم سرد القصة** story narratology:
وعلى العكس من علم سرد الخطاب، فإنه يركز على وحدات الفعل التي "تحبك" وترتب تيار الأحداث في مسار من أفكار رئيسية، ودوافع، وخيوط حبكية. وتلعب الفكرة العامة في التوظيف دوراً حاسماً في عمل المنظرين مثل المؤرخ هايدن وايت ١٩٩٦، والفلاسفة المثقفين مثل بول ريكور١٩٩١، وميشيل فوكو.

ولمسح مفصل عن ميكانيكية القصة والحبكة، يمكن الرجوع إلى الفصل الرابع من هـذه الدراسـة وإلى أعمـال (بريمونـد ١٩٧٠، بـرنس١٩٨٢، بافـل١٩٨٥ ورايين١٩٩١)[1].

٢ ـ ١ ـ ٤ ـ وأخيراً فإن جذور علم السرد، مثلها مثل كل جذور النظريات الغربية في الرواية، تعود إلى تمييز بلاتوس (٤٢٨ ـ ٣٤٨ ق. م)، وأرسطو و(٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق. م) بين المحاكاة، والحكي.

وظف (جاتمان ١٩٩٠) هذه المفاهيم ليميز بين أجناس السرد المحكي (السرد الملحمي، الرواية، القصص القصيرة)، وبين أنواع السرد المحاكي(المسرحيات، الأفلام، والكارتون). إلا أن أغلب المراقبين المعلّقين يتبعون مقترح جينيت، الذي يرى بأن الرواية السردية هي خليط من الحكي والمحاكاة (تحديداً تكون مقسمة بين سرد الكلمات، وسرد الأفعال).

٢ ـ ١ ـ ٥ ـ أبرز الأفكار الرئيسية في سرد الخطاب، تعرضها كتابات ستانزل، وجاتمـان، وكـوهين، وجينيـت، وبـال، وريمـون كينـان، ولينـت فليـت، وفلودارنـك. ولا يـزال معظـم مـا نشـر عـن علـم السـرد في الفـترة الكلاسـيكية في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر يشكل مقدمات صالحة في هـذا المجـال[2].

---

(١) لمزيد من التفاصيل حول القصة/الخطاب ينظر:

Jakboson (1970-French terms enoncé and enonciation), Dolezel (1973: Introduction); Sacks et al. (1974-narrative vs conversational turns); Culler (1975a); Chatman (1978: ch. 1); Genette (1989 [1972]: 164-69; Genette (1988: 18, 61-62, 130); Lintvelt (1981: ch. 4. 6. 2); Bal (1983 [1977]); Fludernik (1993: ch. 1. 5-survey of story and discourse models).

(٢) ينظر على وجه الخصوص:

Genette (1980 [1972]), Chatman (1978), Cohn (1978), Sternberg (1993 [1978]), Todorov (1981), Prince (1982), Stanzel (1984), and Bal (1985). Particularly useful are Rimmon-Kenan's (1983, revised edition 2002) concise survey, Prince's (1987, revised ed. 2003) dictionary of terms, Onega and Garcia Landa's (1996) reader (containing reprints of many foundational essays), the critical surveys by O'Neill (1994) and Nelles (1997), and the linguistically oriented discussions and exercises in Toolan (2001).

"www. narratology. net"

٢ - ١ - ٦ - وهناك صفحة على الانترنت هذه الصفحة أنشأتها - وتحدثها - جامعة هامبورغ الألمانية. ومن ضمن الخدمات التي تقدمها الصفحة فهارس مستفيضة، وقائمة بأسماء الباحثين، ووصف لمختلف المشاريع البحثية الحالية، والمؤتمرات، والروابط، وقائمة بالمناقشات، والكثير من الخدمات المفيدة (وأنا ممتن للقائمين على الموقع لإضافتهم رابط هذه الدراسة). كما أن علماء السرد في

كما تناقش المراجع التالية علم السرد الأكثر حداثة (علم السرد المابعد كلاسيكي بأجناسه المختلفة):

D. Herman, ed. (1999) and L. Herman and Vervaeck (2005). Today's narratological branches include (among others) a psychoanalytic narratology (Brooks 1984), a historiographic narratology (Cohn 1999), a possible worlds narratology (Ryan 1991; 1998; Ronen 1994; Gutenberg 2000), a legal narratology (Brooks and Gewirtz, eds. 1996); a feminist narratology (Warhol 1989; Lanser 1992; Mezei, ed. 1996), a gender studies narratology (Nünning and Nünning eds 2004), a cognitive narratology (Perry 1979, Sternberg 1993 [1978], Jahn 1997), a 'natural narratology' (Fludernik 1996), a postmodernist narratology (McHale 1987, 1992; Currie 1998), a rhetorical narratology (Phelan 1996, Kearns 1999), a cultural studies narratology (Nünning 2000), a transgeneric narratology (Nünning and Nünning, eds. 2002, Hühn 2004), a political narratolgy (Bal, ed, 2004), and a psychonarratology (Bortolussi and Dixon 2003 [psychometric empirical approach]).

وتركز الأبحاث الجارية على انفتاح هذا العلم المضبط، ولا سيما في ما يتعلق بأعمال اللغويين:

linguistics (Fludernik 1993a), cognitive science (Duchan et al. 1995), artificial intelligence (Ryan 1991) and pragmatics (Pratt 1977; Adams 1996). Many of the interdisciplinary threads of postclassical narratology are taken up in Fludernik (1996). For an encyclopedic survey of approaches and trends in modern and ancient narrative theory see the *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Herman, Jahn, Ryan, eds 2005). For a massive (1712 pp.) collection of foundational essays see Bal, ed. (2004- vol. 1: Major Issues in Narrative Theory; vol. 2: Special Topics; vol. 3: Political Narratology; vol. 4 Interdisciplinarity).

ومن ضمن الدراسات الحديثة:

Abbott (2002), a dedicated transgeneric approach, containing chapters on "narrative and life "(ch. 1), narrative rhetoric, cultural masterplots (ch. 4), closure (chs 5, 12), "overreading and underreading "(ch. 7), David Herman (2002), an investigation of the cognitive, stylistic, and linguistic basics of narratology; Marie-Laure Ryan, ed. (2004), a collection of essays on cross- and transmedial forms such as pictures, music, cinema, and computer games.

هامبورغ هم أيضاً المحرك وراء سلسلة الدراسات في مواضيع علم السرد وقضاياه التي تصدر تحت اسم "ناراتولوجيا" المجلد الأول المعنون (ما هو علم السرد؟ أسئلة وأجوبة تتعلق بحالة نظرية).

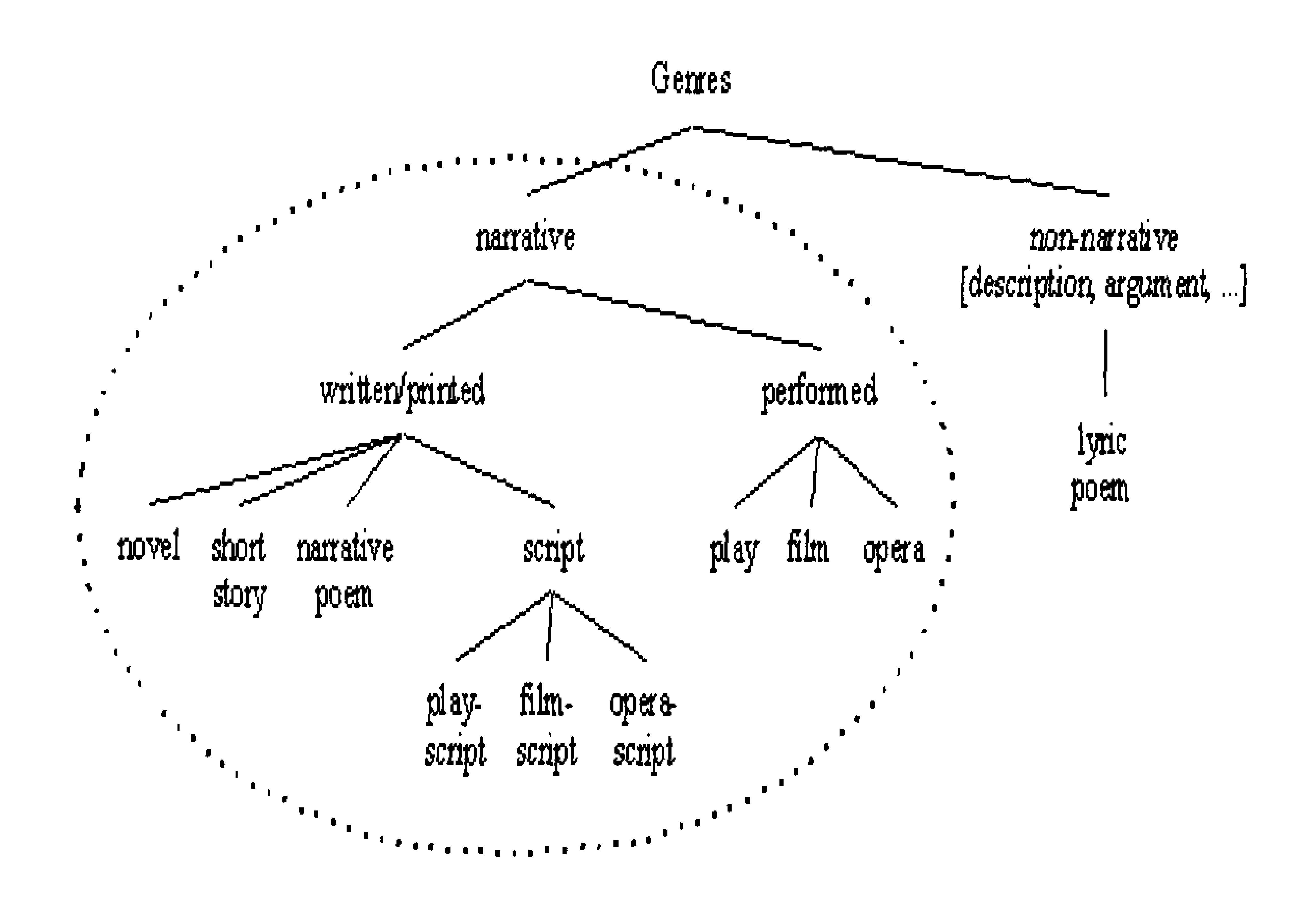
٢ ـ ٢ ـ أجناس السرد:

٢ ـ٢ ـ ١ ـ المحنا حتى الآن إلى عدد محدود من أشكال السرد ولكن للسرد مدى أوسع وأرحب إذا أخذنا بالحسبان القائمة الشهيرة التي وضعها رونالد بارت (بمشاركته المبكرة في مجلة تواصل: ٨) التي ذكرناها في الفقرة ٢. ١. أعلاه:

يوجد أشكال لا حصر لها من السرد في العالم. أولاً وقبل كل شيء، هناك تنوع مذهل من الأجناس الأدبية، كل منها يتشعب إلى وسائط، كما لو أن كل المواد يمكن أن تطوع لتستوعب قصص البشر. والقصة، من بين كل مراكب السرد، هي لغة مترابطة بانتظام، سواء كانت شفاهية، أو كتابية، صوراً متحركة أو ثابتة، إيحائية، أو خليط منظم من كل تلك المواد: السرد يحضر في الأسطورة، والنقش، والخرافات، والحكايات، والقصص القصيرة، والتاريخ الملحمي، والمأساة، والدراما (الدراما التشويقية)، والكوميديا، والتمثيل الإيمائي، واللوحات(كارباشيو في سانت أرسولا على سبيل المثال)، والرسم على النوافذ الزجاجية، والسينما، والأخبار المحلية، والمحادثة. وعلاوة على كل هذا التنوع اللامحدود من الأشكال، فإن السرد يحضر في كل الأوقات، وفي كل الأماكن، وفي كل المجتمعات. وفي الحقيقة لقد بدأ السرد مع بدء تاريخ الجنس البشري. لا يوجد أي شعب في أي مكان بلا سرد. كل حالات التجمعات البشرية، وكل الطبقات لها قصصها. وغالباً، فإن شعوباً أخرى بل وربما من خلفيات ثقافية مضادة تجد متعة في هذه القصص. في هذه القطع، ركزت ليس فقط على أنماط السرد الفردية، بل على المصطلحات المختلفة التي استخدمها بارت للأشكال

نفسها، والأنواع، والوسائط، والمواد، والمركبات أو وسائط النقل.

يشير الشكل التالي إلى تنظيم علائقي لقائمة بارت:



ومن الواضح أن هذا الرسم البياني الشجري ليس شاملاً بل أنه يفهرس الأجناس الأدبية النموذجية، وفي الحقيقة قد يكون من المفيد أن نفترض أن كل عقدة في شجرة العلاقة هذه، لها فروعاً إضافية تقودنا إلى صنف ضمني آخر. وأن هذا يشكل شقاً صغيراً فارغاً يمكن ملؤه بأي صنف جديد يمكن أن يظهر مستقبلاً، (هذه الطريقة التي وظفها جاتمان ١١٥ : ١٩٩٠). وإذا ما صادفك نوعاً لم يؤخذ في حسبان النموذج الأصلي.. مسرحيات الراديو مثلاً؟ السرديات المتشعبة (التداخل النصي)؟ الرسوم الهزلية؟، فحاول أن تجد لها مكاناً في الرسم البياني الشجري... ولا شك أنك لاحظت أن بعض الأشكال موجودة في أكثر من مكان، فمثلاً لاحظ الأشعار والمسرحيات في تلك الترسيمة.

٢ ـ ٢ ـ ٢ ـ كما لاحظنا سابقاً يهتم علم السرد بكل أنماط السرديات، الأدبية وغير الأدبية، والتخيلية أو الروائية وغير التخيلية أو الروائية، واللفظية وغير اللفظية. ومن الواضح أن التمايز المربك هو بين السرديات المتخيلة واللامتخيلة:

***السرد المتخيل أو الروائي:** يعرض سارداً متخيلاً يصف القصة التي حدثت في عالم الخيال. يُثمن السرد التخيلي أو الروائي، لما يجلبه من متعة وتسلية وتثقيف، ومن المحتمل أيضاً لما يقدمه من رؤى حول الشخصيات التي يمكن أن تكون موجودة أو قد وجدت يوماً. وعلى الرغم من أن السر التخيلي أو الروائي يمتلك حرية الإشارة إلى أناس حقيقيين وأماكن وأحداث حقيقية، إلا أنه لا يوظف بوصفه دليلاً على ما حدث في العالم الحقيقي.

* **السرد اللامتخيل أو اللاروائي:** (يسمى أيضاً بالسرد الحقيقي أو الواقعي) يعرض شخصاً من العالم الحقيقي يصف قصة حقيقية من الحياة. وما لم يكن هناك سبباً للتشكيك في مصداقية المؤلف، فإن السرد الحقيقي يمكن توظيفه بوصفه دليلاً على ما حدث في عالم الواقع. ومن حيث المبدأ فإن مؤلف السرد اللامتخيل أو اللاروائي مسؤول عن صحة تقاريره ويمكن أن نسأله دائماً كيف عرفت ذلك؟.

وبسبب العلاقة التصنيفية بين هذين المفهومين، نجد أن كثيراً من السرديات اللا متخيلة أو اللاروائية، مثل السير الذاتية، والسير الذاتية التاريخية، تحتوي على جانب قصصي (قصص السيرة الذاتية التاريخية، والسير الذاتية المتخيلة أو الروائية، ...)[1].

٢ ـ ٢ ـ ٣ ـ هنا قائمة غير كاملة بأجناس وأفكار السرد المختلفة:

❖ سرد التجربة الشخصية: تحليل لابوف ١٩٧٢ الشهير لمجموعة وثائق من القصص مرتكزة على أسئلة من نوع هل كنت في موقف معرضاً فيه لخطر القتل؟

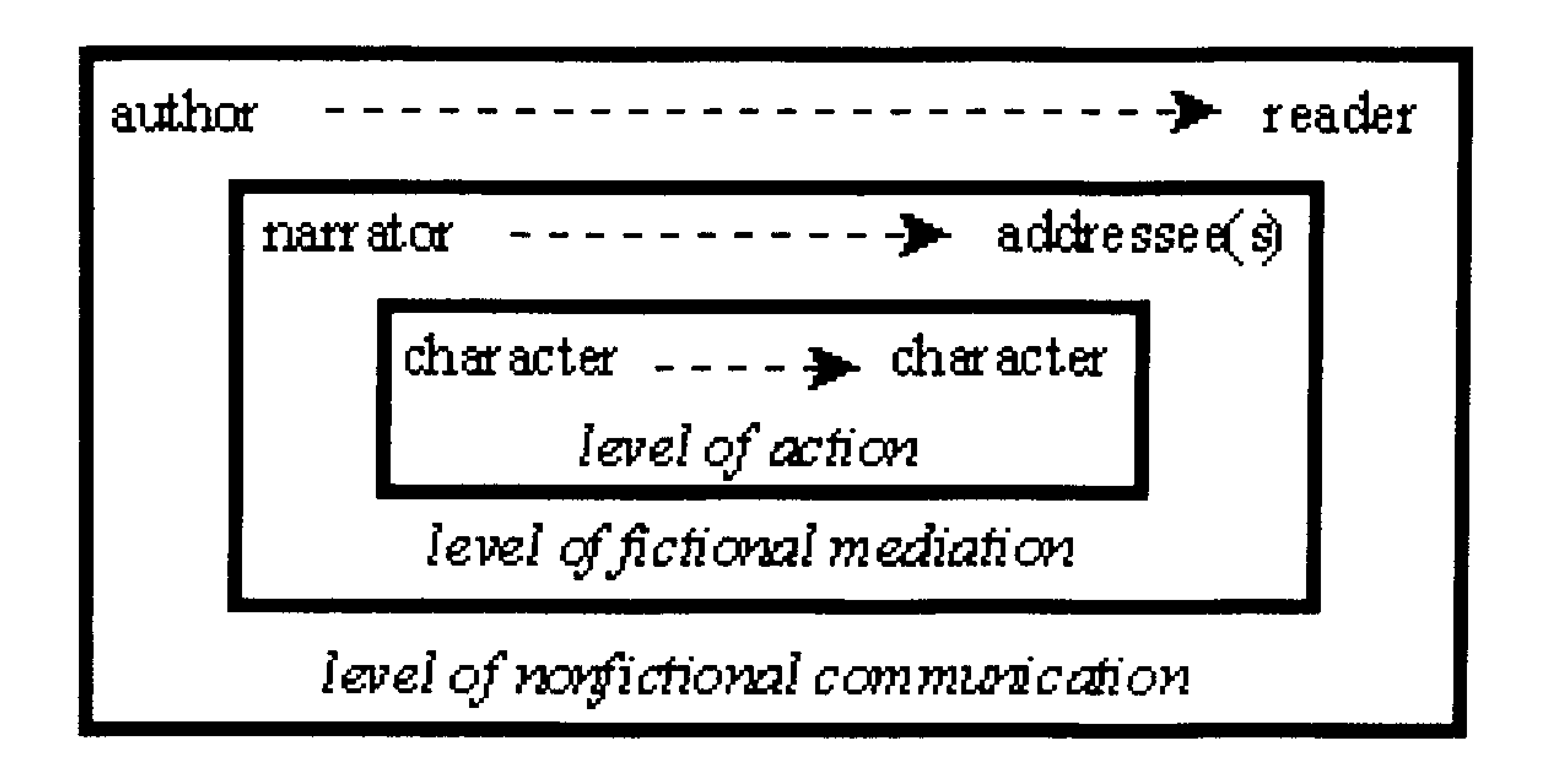
---

(١) ينظر: كوهين ١٩٩٩وللمزيد حول مفهوم أو مبدأ (الوعاء السردي panfictionality) الذي يستجوب ويخرب التمايز بين الحقيقة والرواية ينظر: رايان ١٩٩٧. وللعالمة السردية رايت موقع اليكتروني تشرح فيه مفهومها هذا بالتفصيل.

* السرد الإنجيلي: كيرمود ١٩٧٩، ستنبرغ ١٩٨٥، بال ١٩٨٦، ١٩٨٨.
* سرد المعلم كورتازي ١٩٩٣.
* سرد الأطفال: ابلبي ١٩٧٨، برانيجان ١٨ :١٩٩٢- ١٩.
* سرد الأطباء: هنتر ١٩.
* سرد العائلة: فلنت ١٩٨٨، جونز ١٩٩٠، ستايل ٢.٣١ ـ ١٩٧٧ عدد خاص تحرير جون ناب.
* سرد المحاكم أو السرد القانوني: بروكس وجيرتز، ١٩٩٦ بوسنر١٩٩٧.
* سرد السجن: فلودرنك واولسون ٢٠٠٤.
* السيرة الذاتية التاريخية/ السيرة الذاتية التخيلية أو الروائية: ليجيون ١٩٨٩ وكوهين ١٩٩٩ الفصل الثاني ولوسكنج ١٩٩٩.
* سرد النص التشعبي (التداخل النصي): ريان ١٩٩٧.
* السرد الموسيقي: ماك كلاي ١٩٩٧، وولف ١٩٩٩، كافالينوس٢٠٠٤.
* السرد السينمائي: كوزولوف ١٩٨٨، تشاتمان ١٩٧٨ـ ١٩٩٠، بوردوول ٢٠٠٤.
* السرد العقلي أو الداخلي: سخانك ١٩٩٥، ريكور١٩٩١، تيرنر ١٩٩٦، جاهان ٢٠٠٣.

٢ ـ ٣ ـ التواصل السردي:

كما هو ملاحظ في هذه الترسيمة، فإن التواصل السردي الأدبي يتضمن تفاعل ثلاث مستويات تواصلية على الأقل. يوجد في كل مستوى من التواصل، مجموعة المخاطبين والمخاطبين أو المرسلين والمتلقين.



تميز هذه الترسيمة التوضيحية بين مستويات الأفعال، والتوسط التخيلي أو الروائي: (العملية أو العمل الذي يقوم به وسيط ويقوم بإيجاد علاقة بين الوقائع (المجموعة الأولى والأخيرة منها) في الأسطورة أو السرد، والتحول التناصي الذي يصل بين (مجموعتين متباينتين من المواقف) والتواصل اللامتخيل أو اللاروائي، وينشأ مجموعة نقاط مرجعية مفيدة للمصطلحات الأساسية: المؤلف، القارئ، المسرود له ـ المتلقي ـ فعلى سبيل المثال، في مستوى التواصل اللا تخيلي أو اللاروائي أو التواصل الحقيقي نجد أن كاتب القصة القصيرة "صورة قارب الصيد" ـ آلان سيليتو ـ وأي قارئ للنص يقفان في ذات المستوى التواصلي. ولأن القارئ والمؤلف لا يتواصلان في النص نفسه، فإن مستوى تواصلهما هو خارج نصي. ولكن هناك أيضاً مستويان للتواصل الداخل نصي: أحدها هو مستوى التوسط السردي أو "الخطاب السردي" حيث سارد الشخص الأول المتخيل أو الروائي الذي اسمه هاري، يخبرنا بقصة صورة قارب الصيد إلى متلقين أو مسرود لهم لا أسماء لهم. (انظر٩ إذ من المحتمل أن هاري هو المسرود له). وأخيراً، على مستوى الفعل فإن هاري وزوجته كاثي هما الشخصيتان الرئيستان المتواصلتان في القصة. إن هذا المستوى الأخير هو ما نطلق عليه مستوى الفعل لأننا نفترض أن فعل التحدث لا يختلف تصنيفياً عن غيره من الأفعال.

٢ ـ ٣ ـ ٢ ـ يضيف بعض المنظرين مستوى آخر: مستوى التواصل التخيلي

أو الروائي الضمني implied fictional communication وهو(مستوى تحت مستوى المؤلف ـ القارئ) ويشتمل على:

١. مؤلف ضمني: (سلطة نصية داخلية يبرزها النص كقوس فوق السارد) وبتعريف آخر هي (الشخصية الأخرى للمؤلف، أو القناع، أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، أو الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص، التي تعد قائمة خلف المشاهد، ومسئولة عن تحقيقه، ومسئولة كذلك عن القيم والأعراف التي تلتزم بها: بوث).

٢ ـ قارئ ضمني(إبراز نصي لدور القارئ يفوق إحداثيات أي متلقي) أو بتعريف آخر هو الذات الأخرى للقارئ الحقيقي (الذي يتخلق وفقاً للقيم والأعراف الثقافية للمؤلف الضمني). أما السبب الأساسي لإدراج هذا المستوى فهو الأخذ بالحسبان أي سرد غير جدير بالثقة[١].

٢ ـ ٣ ـ ٣ ـ وبإتباع نموذج الاستقبال ـ الموجه الذي اقترحه ريبينوفتش (١٩٨٧) فإن بعض علماء السرد يفرقون بين النظم العقائدية المنصوص عليها / والاستراتيجيات التأويلية لقراء المؤلف والسرد.

*قراء المؤلف: الجمهور من القراء الحقيقيين الذين يخاطبهم المؤلف.

*قراء السرد: الجمهور التخيلي أو الروائي الذي يخاطبه السرد، يشمل المصطلح المتلقين المعرفين بمعنى المحددين صراحة بالإضافة إلى شريحة واسعة غير محددة، ضمنية أو افتراضية من المتلقين. إلا أن كيرن (١٩٩٩) اقترحت أن يحتفظ بمصطلح المسرود لهم (narratee) للمتلقين المذكورين صراحة.

---

(١) ينظر:

Booth (1961), Chatman (1990) [one proposing and the other defending the concept]; Fieguth (1973); Iser (1971, 1972, 1976) [on readers and 'implied readers']; Bal (1981b: 209), Genette (1988 [1983]: ch. 19) [for critical discussion], Nünning (1993), and Kindt and Müller (1999)-http://www. narratology.net/texts/implied_author/ kindtmueller_1999. html.

ومن النادر أن يكون الجمهوران متطابقين. فالقراء على وجه الخصوص هم من يجب أن يقرر ما إذا كانوا سيتبنون الافتراضات المسبقة التي يبرزها أو يعكسها خطاب السارد. ينظر برنس (١٩٨٠) لأول اهتمام حقيقي بالمسرود له (الذي قال عنه جنيت "سأضم هذا المقال طواعية وبلا خجل" ١٣١ :١٩٨٨). وينظر أعمال روبينوفتش ١٩٨٧ ، وفيلان ، ١٩٩٦ وكيرن ١٩٩٩ ، لمزيد من التعريف والتطبيق لمفاهيم الجمهور من القراء.

٢ـ ٣ ـ ٤ـ وعلى الرغم من أن مصطلح شخص ، شخصية ، هيئة أو صورة ، إنسان person, charctare, and figure تستعمل غالباً بلا تميز ، إلا أن الخطاب النظري الحديث يبذل جهداً ليكون أكثر وضوحا ودقة.

***شخص**: إنسان من الحياة الحقيقية ، يحتل حيزاً في مستوى التواصل اللا قصصي ، وعليه فإن المؤلفين والقراء هم أشخاص.

***شخصية**: ليست إنسان من الحياة الحقيقة ، ولكنها كائن ورقي (بارث ١٩٧٥). كائن خلقه المؤلف وموجود فقط داخل النص التخيلي أو الروائي ، سواء في مستوى الفعل أو في مستوى الوسيط التخيلي أو الروائي ، مثال: شخصية هاري في "صورة قارب الصيد" لسيليتو.

*مصطلح "هيئة" the term figure: يستعمل غالباً ببساطة بوصفه نوعاً مغايراً ، شخصية ما ، إلا أن بعض المنظرين يستعمله للإشارة إلى السارد. ولهذا فإن سارد الشخص الأول في قصة سيليتو يمكن أن نطلق عليه "المشخص السارد ".

٢ ـ ٣ ـ ٥ ـ انتهاك المستويات: التداخل Transgression of levels: metalepsis

إن مستويات الأفعال عادةً ، والتوسيط التخيلي أو الروائي ، والتواصل اللا تخيلي أو اللاروائي (الموضحة في الشكل السابق) ، هي ميادين محكمة الإغلاق ، تشير إلى عتبات حادة من التحكم والوعي. كل فاعل أو وسيط agent يقيم في

مستوى أعلى يسيطر ويؤطر كل الفاعلين أو الوسطاء في المستويات الأسفل منه. بينما الفاعلون أو الوسطاء في المستويات السفلى لا تعي وجود فاعلين في المستوى الأعلى. فمثلاً، الشخصيات في مستوى الفعل لا تعرف أنها شخصيات في قصة سارد ما، ولا يمكنها الشكوى في حال إذا ما أسيئ عرض أفعالها ودوافعها من قبل السارد. وبالمثل، سارد مثل هولدن كولفيلد ليس واعياً لحقيقة أنه مشخص قصصي في رواية كتبها سيلنجر (وضحنا هذه النقطة بتفصيل أكبر في ١. ٩).

يحدث أن يجد المرء بعض الانتهاكات الهزلية والأقل هزلاً للمستويات، والتي أطلق عليها جنيت التداخلات[1]. والحالات النموذجية الموجودة في الأدب هي:

١ ـ محاولة الشخصيات تأسيس اتصال تواصلي مع القارئ أو المؤلف (انظر الأداة في 'aside ad spectatores' في المسرح والسينما. وأيضاً أفعال الممثلين بعيداً عن الشخصية.

٢ ـ ارتباط الساردين والمسرود لهم مع الشخصيات في الفعل. ومع تحوير المصطلح الذي وظف في مالينا عام ٢٠٠٠، فإن الحالة الأولى يمكن أن نسميها تداخل الحكي ـ خارج الحكي بينما نطلق على الثاني تداخل خارج الحكي ـ الحكي (تختلف هذه المصطلحات قليلاً عن تلك التي يوظفها مالينا لأنني أريدها أن تتوافق مع مصطلحات جينيت في القائمة التالية) وإليك مثالاً مشهوراً عن النوع الثاني:

ستراهم، أيها القارئ. أخطو إلى داخل حديقة البيت المتقنة في ضواحي ونبري، تقدم نحو الردهة الصغيرة، هم هناك يتناولون العشاء، سننضم أنا وأنت إلى الحفلة، كي نرى ما يجب أن يُرى، ونسمع ما يجب أن يُسمع. (تشارلوت بروني، شيرلي: ٩).

من الواضح أن التداخل يمكن أن يكون مجازيا هزلياً وغير جاد كما في المثال

(١) ينظر: (Genette 1980 [1972]: 234-237).

أعلاه أو انتهاك جاد "يتعدى على حرمة الحدود بين العالمين: العالم الذي يحكي فيه والعالم الذي يُحكي عنه"(١)، وبكلمات أخرى ميدان الخطاب وميدان القصة(٢).

وعلى المهتمين بآخر الدراسات الحديثة عن الظاهرة، البحث عن محاضر جلسات الحلقة الدراسية "التداخل اليوم" التي نظمها معهد غوته في باريس في ٢٩ ـ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٢. أما الظواهر المقاربة الأخرى فتشمل: التعديلات على السرد النثري(انظر ٣. ٣. ١٥). ومن هذه الدراسات: أثر الاغتراب على الدراما، أدوات الحيل والخداع في السينما، والخطاب المباشر في البلاغة الكلاسيكية (توجيه الشخصيات الخطاب للجمهور مباشرة باسم الشاعر).

٢ ـ ٤ ـ مستويات السرد:

٢ ـ ٤ ـ١ ـ إن حكاية القصة يمكن أن تحدث على مستويات مختلفة، كما عبر بارث عن الأمر(٣): "حكايات ضمن حكايات ضمن حكايات". ويزودنا النموذج الذي عرضناه أعلاه بإطار عام يمكن تكيفه بسهولة ليتناسب مع ظروف أكثر تعقيداً. ويظهر أحد هذه الظروف عندما تبدأ شخصية في قصة ما بحكاية قصتها، خالقة سرداً ضمن سرد، أو حكاية ضمن حكاية، ويصبح السرد الأصلي الآن سرداً إطارياً أو قالبياً a 'frame' or 'matrix' narrative والقصة التي تُروى من قبل شخصية التسريد تصبح مطمورة أو سرداً مطموراً أو مضمراً أو تحتياً 'embedded' or 'hyponarrative'.

---

(١) ينظر: (Genette 1980 [1972]: 236).

(٢) ينظر (1997) D. Herman لشرح رسمي عن التداخل و(مالينا ٢٠٠٠)، لسبر أغوار وظائف وتأثيرات وأنماط التداخل التركيبي والتفكيكي والتخريبي والتحويلي reconstructive "deconstructive "subversive and transformative "metalepses".

(٣) ينظر: (1984 [1981]) Barth.

***السرد النموذج أو السرد القالب** A matrix narrative: هو السرد الذي يحتوي على سرداً ضمنياً أو مطموراً أو تحتياً. إن مصطلح (قالب matrix) ـ تبعاً لقاموس ويبستر الجامعي ـ مشتق من الكلمة اللاتينية mater (الأم والرحم) وتشير إلى الشيء الذي ينشأ بداخله شيئا آخر. وفي علم اللغويات فإن الجملة القالبية هي الجملة التي تطمر جملة ثانوية أقل أهمية. ومن المألوف، أن الانتقال إلى السرد الضمني أو المضمر أو التحتي، وقطعه والعودة إلى السرد القالب يُشار إليه في النص بصراحة ووضوح. ولكن أحياناً، يحدث أن يُغلق النص على سرد ضمني تحتي، بدون استئناف السرد القالب (مثال في الرسم التوضيحي في الأسفل). يمكن للمرء أن يسمي ذلك **سرد القالب التابع** dangling matrix narrative فيما يطلق على نقيضه التصنيفي: **السرد المطمور غير الاستهلالي** uninitialized hyponarrative.

٢ ـ ٤ ـ ٢ ـ ولمزيد من التحليل المحكم للسرد المطمور أو الضمني، اقترح ريمون كينان (١٩٨٣: ٩١) المصطلحات التالية:

***سرد الدرجة الأولى**: وهو السرد الغير مضمر أو متضمن في أي سرد آخر.

***وسرد الدرجة الثانية**: وهو السرد المضمر أو المتضمن في سرد الدرجة الأولى.

***وسرد الدرجة الثالثة** هو السرد المضمر في سرد الدرجة الثانية وهكذا.

* وبالمثل، فإن سارد الدرجة الأولى هو الذي يسرد السرد من الدرجة الأولى وسارد الدرجة الثانية هو الذي يسرد السرد من الدرجة الثانية وهكذا بذات التتابع[١].

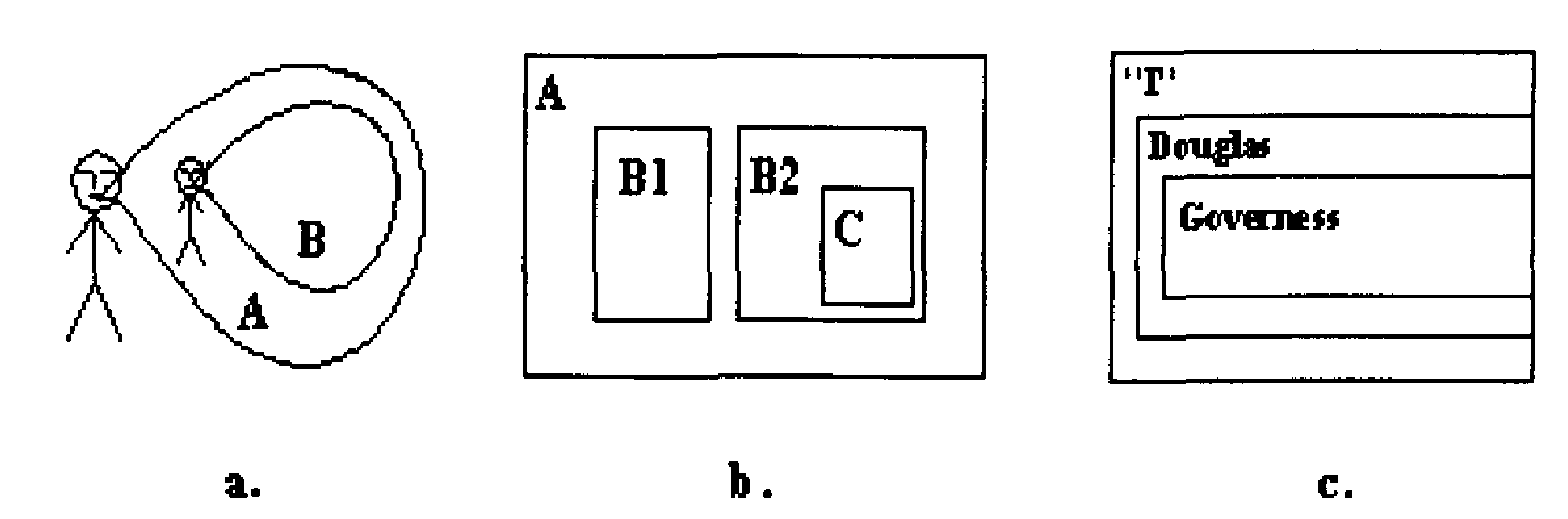
---

(١) ينظر:

Genette (1980 [1972]: 228-234; 1988 [1983]: ch. 14) [extradiegetic, diegetic, intradiegetic, metadiegetic]; Bal (1981: 48-50) [on 'hypo-' vs. 'meta-']; Lanser (1981); Rimmon-Kenan (1983: 91-94) ['graded' narrators and narratives]; Duyfhuizen 1992; O'Neill (1994: ch. 3); Nelles (1997: ch. 5).

٢ ـ ٤ ـ ٣ ـ وضح جينيت البناء الأساسي للسرديات المتضمنة بمساعدة رسم بسيط، تمثل فيه الخطوط التشخيصية الساردون، فيما تمثل فقاعات الكلام السرديات(١). وفي الشكل a: سرد الدرجة الأولى. وA يحتوي على قصة الدرجة الثانية B.

والأمثلة الأخرى في النموذج هي (نماذج الصناديق الصينية) التي يمكن رسمها بدقة فائقة، موضحة الأطوال النسبية لمختلف السرديات، وحالة انفتاحها المحتملة:



في المثال b، A: هو سرد الدرجة الأولى، وB1 وB2: هم سرد الدرجة الثانية. أما C: فهي سرد الدرجة الثالثة (سؤال: أي سرد من هؤلاء هو السرد القالب؟). وأخيراً فإن c تمثل البناء الضمني في رواية هنري جيمس (دورة اللولب). وتنتهي رواية جيمس باستنتاج من سرد الدرجة الثالثة (حكاية مربية الأطفال) من دون أن تغلق صراحة السردين القالبين الأرفع منها(٢).

٢ ـ ٤ ـ ٤ ـ وكمتدرب، فكر بهذه الأسئلة، بعضها يحمل خدعة، بإمكانك الرجوع إلى نموذج الصناديق الصينية لتوضيح إجابتك:

* هل يمكن للسرد التحتي أن يكون سرد قالب؟.

---

(١) ينظر: (Genette 1988 [1983] 85).

(٢) وهناك عدد من النصوص المشهورة بتعدد السرديات الضمنية منها:
The Thousand and One Nights, Chaucer's *The Canterbury Tales*, Jan Potocki's *The Saragossa Manuscript*, Emily Brontë's *Wuthering Heights*, John Barth's "Menelaiad". See also Chatman (1978: 255-257), Barth (1984 [1981]), Ryan (1991: ch. 9), Baker (1992).

* هل يمكن للسرد القالب أن يكون سرداً تحتياً؟.

* هل يجب أن يكون سرد الدرجة الأولى سرد قالب؟.

* هل يمكن للنص أن يحتوي على أكثر من سرد درجة أولى؟.

* هل يمكن لشخصية واحدة أن تكون سارد درجة ثانية وسارد درجة ثالثة في وقت واحد؟

٢ـ ٤ـ ٥ـ ملاحظة: الأسئلة السابقة تثير هواجس بشأن حشد من المصطلحات غير المفرحة التي تزخر بها أدبيات علم السرد من ضمنها مصطلح: إطار السرد نفسه (هل يشير إلى السرد الذي له إطار أو إلى السرد الذي هو بذاته أو يعمل بوصفه إطاراً؟.) وبالرجوع إلى الرسم التوضيحي a في (٢. ٤. ٣) أعلاه. نجد أن جينيت سمى السارد في A extradiegetic: أي سارد من خارج العالم المحكي (لا يشكل جزءاً من العالم المحكي أي خارجه) بينما سرده هو سرد المستوى المحكي 'diegetic' level، بينما B هو Metadiegetic مادة الحكي الثانوية: يخبرنا بها سارد من عالم الحكي الداخلي 'intradiegetic' أو لمزيد من اللبس 'diegetic'. وفي المستوى التالي من الطمر، يجد المرء سرداً ثانوياً ـ ثانوياً يحكيه لنا سارد عالم الحكي الداخلي - الداخلي - وبالمقابل فإن بال (٤٣ : ١٩٨١) وريمون كينان (٩١ : ١٩٨٣ـ ٩٣) حاولا أن يبرهنا على أن البادئة hypo بمعنى أسفل أو تحت باليونانية أفضل من البادئة meta (التي تعني باليونانية على، بين، مع) للإشارة إلى ما هو - على الأقل تقنياً وإن لم يكن وظيفياً بالضرورة - سرد مرؤوس أو أقل درجة. وعرضياً، نجد في نظامهم أن، B (في الرسم التوضيحي [a]) هي سرد التحت تحتي 'hypo-hyponarrative' يحكيه لنا سارد الحكي التحتي، 'hypodiegetic narrator' وهكذا.

وعلى الرغم من أن مفهوم hypo مفيد، إلا أن ربط السرد التحت ـ تحتي بسارد الحكي التحتي مربك ومخالف لما يوحي به الحس السليم. ولكن كثيراً من

الاستدراكات في التسميات ستظهر لنا عندما نعالج المشكلات في الفقرة (٢. ٤. ٤) من هذه الدراسة.

٢ ـ ٤ ـ ٦ ـ أما السرديات التحتية فإنها يمكن أن تؤدي وظيفة أو عدة وظائف من الوظائف التالية:

***التكامل الحدثي** actional integration: يوظف السرد التحتي كعنصر هام في حبكة السرد القالب، فعلى سبيل المثال، في ألف ليلة وليلة نجد أن حكايات شهرزاد منعت الملك من قتلها، وفي النهاية تزوجها الملك لأنها كانت حكائية بارعة. أو فكر مثلاً بالشاهد المدهش على جريمة أو رواية من غرفة المحكمة التي تُحل بحكايتها القضية.

***العرض**: exposition يزودنا السرد التحتي بالمعلومات التي تقع خارج خط الحدث الرئيسي في السرد القالب (خصوصاً تلك التي حدثت في الماضي).

***التشتيت** distraction: "هكذا يخبرنا بالقصة، بينما نحن ننتظر الأمطار تتوقف".



Walt Kelly, *Ten Ever-Lovin' Blue-Eyed Years With Pogo* (New York: Simon and Schuster, 1959), p.71.

الإعاقـة/التـأخير: obstruction/retardation يعلـق السـرد الـتحتي استمرارية السرد القالب، وغالباً ما يخلق تأثيرا لتعليق أكثر بروزاً.

***القياس التمثيلي analogy**: يثبـت السـرد الـتحتي أو ينـاقض خـط القصـة للسرد القالـب "لسـت أنـت الشـخص الوحيـد الـذي خـدع بحبيـب خـائن، دعـني أحدثك عن....".

٢ـ ٤ـ ٧ ـ يمكـن أن تُوظـف السـرديات التحتيـة أيضـاً لخلـق تـأثير التجويـف 'mise en abyme': الميزة البارزة المفضلة في سرديات ما بعد الحداثة[1].

والرسم التوضيحي على اليمين يعرض مثالاً نظرياً.

التجويف (mise en abyme): الحلقة اللانهائية التي تُخلق عندما يطوق السرد التحتي السـرد القالـب "يمكـن وصـفه بالمعـادل أو المكـافئ لشـيء مثـل لوحـة ماتيز الشهيرة لغرفـة فيهـا نسـخ عديـدة منمنـة مـن نفس اللوحـة معلقـة علـى أحـد الجدران... والمثال الشهير من رواية أندريـه جيـد" المزيفـون (١٩٤٩) حيـث تنشـغل الشخصية بكتابة رواية تشبه الرواية التي يظهر هو فيها.

يضع سبنس (١٩٨٧ : ١٨٨) المثال التالي:

- **"كانت ليلة عاصفة مظلمة، حيث تحلقـت عصـابة مـن اللصـوص حـول النـار. وعنـدما انتهـى مـن تنـاول طعامـه قـال اللـص الأول: دعـوني أحكـي لكـم قصة، كانت ليلة عاصفة ومظلمـة، عنـدما تحلقـت عصـابة مـن اللصـوص حـول النار، وعندما انتهى من تنـاول طعامـه قـال اللـص الأول: دعـوني أحكـي لكـم قصة، كانت ليلة عاصفة ومظلمة و.....".**

---

(١) ينظر: (Dällenbach 1981; Ron 1987; McHale 1987: ch. 8; Wolf 1993).

- ٣ -

العملية السردية، التبئير، والمواقف السردية

يضـم هـذا الفصـل نظريـات جـيرار جينيـت "(١٩٨٣) ١٩٨٨، (١٩٧٢) ١٩٨٠)" وفرانـز سـتانزل "(الترجمـة الانجليزيـة) ١٩٨٤،١٩٨٢". فضـلاً عـن أنـه يأخـذ بعـين الاعتبـار المراجعـات المختلفـة والتعـديلات الـتي اقترحهـا جاتمـان (١٩٩٠،١٩٧٨)، ولانســـــر (١٩٨١)، ولنتفلـــــت (١٩٨١)، وكـــــوهين (١٩٩٩،١٩٨١)، وبال (١٩٨٥)، وفلودرنيك (١٩٩٦). إن أفضل تحضير لفهم التمايزات الأساسية التي سترد هنا هو قراءة فصل البداية من هذه الدراسة.

٣ ـ ١ ـ العملية السردية (الصوت):

يطلق مصطلح الصوت مجازياً على أي من التصنيفات النحوية لأشكال الفعل ـ الصيغة الدالة على الزمن، المزاج، والصوت[١]. أما فيما يتعلق بالصوت، فإن الفعل إما أن يكون مبنياً للمعلوم أو مبنياً للمجهول. وفي تعريف أكثر عمومية: فإن الصوت يشير إلى "علاقة فاعل الفعل بالحدث الذي يعبر عنه الفعل" (قاموس ويبستر الجامعي). وفي السرد، فإن السؤال الصوتي الأساسي هو: من يتكلم؟= من يسرد هذا؟. وبالاعتبار الحالي، يُفهم الصوت على أنه خاصية صوتية أو نغمية برزت خلال النص.

٣ ـ ١ ـ ١ـ بالنسبة للسؤال المتعلق بمن المتحدث؟ من هو صوت سارد النص؟ فإننا سنوظف التعريف التالي للسارد أو للوسيط السردي:

---

(١) ينظر: (Genette 1980 [1972]: 213).

* **السارد:** هو المتكلم أو الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردي [1]. وهو أيضاً الوسيط الذي يقيم صلة الاتصال مع المتلقي أو المسرود له، وهو الذي يرتب العرض، وهو من يقرر ما الذي يجب أن يقال، وكيف يجب أن يقال (خصوصاً من أي وجهة نظر، وبأي تسلسل)، وما الذي يجب أن يترك. وفي حالة الضرورة، فإن السارد سوف يدافع عن القابلية لقول القصة 'tellability' ـ كما يقول لابوف ١٩٧٢ (ينظر الفقرة (١. ٥) من هذه الدراسة) ـ ويعلق أيضاً على دروسها وأغراضها ورسائلها.

٣ ـ ١ ـ ٢ ـ في مصطلحات ياكوبسون، يمكن للخطاب السردي (كأي خطاب آخر) أن يخدم وظائف مختلفة، وبصورة رئيسية (أ) التوجه نحو المتلقي "التواصلي": 'phatic function': عندما يكون فعل التواصل متعلقا بالصلة contact بين المرسل والمتلقي.(ب) الوظيفة الأستدعائية 'appellative function': حث المتلقي على تصديق أو فعل شيء ما. (ج) المثير: an 'emotive' or 'expressive function': عندما يتعلق فعل التواصل بالمرسل أو المتكلم. كل هذه الوظائف تكون دلالية بقوة في إسقاط النص لصوت السارد (ينظر الفقرة ١. ٤ من هذه الدراسة). وللمزيد حول وظائف الخطاب ينظر أيضاً: ياكوبسون(١٩٦٠)، وفاولر(١٩٧٧) في (الفكرة الرئيسية في الموقف العاطفي الخطابي للسارد)، وبونهيم (١٩٨٢) ودراسته الموسومة (حضور أو غياب "القلق الافهامي"عند السارد)، وجاتمان (١٩٩٠) في الميل الساردي ("العواقب الإيديولوجية والاجتماعية والسيكولوجية لمواقف السارد والتي من الممكن أن تتراوح بين الحيادية والشحن المتبجح"١٩٩٠ : ١٤٣).

٣ ـ ١ـ ٣ ـ تذكر هنا كل ما يمكن أن يخطر ببالك بشأن اللباقة والكياسة

---

(١) ينظر: (Genette 1980 [1972]: 186).

الاجتماعية "political correctness" على وجه العموم. ذلك أن الخطاب التوضيحي أو التأويلي يجب أن يقرر كيف يُجنس السارد نحوياً. لأنه يفترض أساساً أن يكون من المربك أسلوبياً أن لا يستخدم ضمير على الإطلاق. ومن الواضح أن التجنيس المذكر الغائب غير قابل للنقاش. أما مقترح بال(١٩٨٥ : ١١٩) الذي يفضل (الإشارة إلى السارد بضمير "الغائب غير العاقل"، حتى وإن بدا الوضع شاذاً) فقد انتقده رايان[1] حين قال، بحق، أن ذلك" غير منسجم مع الوعي والقدرة اللغوية". لا بد من تسوية إذا، وبمناسبة التسوية، فإن أغلب العلماء يتبعون ما بات يعرف بقاعدة لانسر.

قاعدة لانسر: في غياب أي تلميحات نصية داخلية تشير إلى جنس السارد فإننا نستعمل ضميراً يتوافق مع جنس المؤلف، فمثلاً نفترض أن السرد رجلاً إذا كان المؤلف رجل وأنثى إذا كانت المؤلفة أنثى[2]. وعليه فمن المفترض أن السارد في رواية (الأوقات العصيبة) لديكنز هو ذكر نشير له بالضمير هو. بينما في رواية اوستن (العقل والعاطفة) فإن السارد الأنثى نشير إليها بالضمير هي، ولنقد قاعدة لانسر والإشارة إلى بعض العواقب انظر: كلر (١٩٨٨ : ٢٠٤ ـ ٢٠٧).

تكمن الإشكالية في نظام لانسر للضمائر الجنسوية في: (١) أنها قد تنسب ميزة ما إلى صوت السارد كان من الأفضل أن تُترك غير محددة، وفي بعض الحالات (مثلاً "الوسيط السردي" و"ضمير الغائب غير العاقل" يطرحان قضية مناقضة)، (٢) إن رابط مؤلف ـ سارد الذي تنشئه هذه (الضمائر) يبقى موضع تساؤل. ينظر الفقرة (٢. ٣. ١) من هذه الدراسة.

تظهر مشكلة عدم تحديد جنسوية السارد مع السارد ـ المؤلف (سارد الحكي

(١) ينظر: Ryan (1999: 141n17).

(٢) ينظر: (Lanser 1981: 166-68; Lanser 1992: ch. 1; Lanser 1995).

الخارجي أو السارد غير المتجانس) فقط. انظر لانسر (١٩٩٥)، وفلودرنك (١٩٩٩) لمناقشة عدم تحديد جنسوية ساردي الشخص الأول في رواية (جينيت ونترسون: مكتوب على جسد) وماورين دوفي في (طفل حب).

٣ ـ ١ـ ٤ ـ واستناداً إلى كيفية الإيماء إلى حضور السارد في النص، يمكن للمرء أن يميز بين الساردين الظاهرين والمتوارين:

* **السارد الظاهر** overt narrator: هو الذي يشير إلى نفسه/نفسها بضمير الشخص الأول (أنا، نحن، ... الخ) والذي يخاطب المتلقي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والذي يوفر عرض القارئ ـ الصديق عندما نحتاج إليه، (موظفاً الخطاب الإستدعائي أو...)، وهو الذي يعرض خطاباً تعاطفياً أو ميلاً نحو الشخصيات والأحداث، خصوصاً بتوظيف صوره البلاغية، وخياله، وجمله التقيمية، وتعبيراته الذاتية أو الانفعالية (الوظيفة التعبيرية). أو أنه الذي يتطفل على القصة من أجل أن يمرر تعليقاته الفلسفية أو لغته السردية الشارحة metanarrative، وباختصار أنه السارد ذو الصوت المتميز.

* **السارد المتواري** covert narrator: وعلى النقيض من السارد الظاهر، فإن السارد المتواري هو الذي لا يحمل أياً من خصائص الظهور في القائمة أعلاه، لا سيما أنه لا يشير إلى نفسه أو نفسها، ولا يخاطب أي مسرود لهم، وهو الذي له صوت ونمط محايد غير مميز، وغير محدد جنسوياً، ولا يظهر قلقاً إفهامياً (solicitude conative) مهما كانت الظروف، ولا يعطينا شرحاً أو توضيحاً حتى لو كنا بحاجة ماسة إليه، إنه شخص لا يتطفل ولا يتدخل، ويترك أحداث القصة تنساب حسب تسلسلها الطبيعي وسرعتها (يدع القصة تحكي نفسها) كما غالباً وإن جدلياً[1]. وباختصار فإن خطابه لا ينجز أي وظيفة من وظائف الخطاب

---

(١) ينظر: ([Lubbock 1957 [1921]: 62; qtd Genette 1988 [1983]: 45]).

التواصلية والتعبيرية والإثارية والوصفية. ويمكن الوصول إلى العملية السردية الظاهرة بسهولة عن طريق عرض الفعل من خلال رؤية المؤبر الداخلي. وللمزيد ينظر الفقرة (٣. ٢. ٢) من هذه الدراسة. وينظر أيضاً (١. ٤) أعلاه حيث قائمة بالعلامات الصوت النمطية التي، فضلاً عن الإيماءات العملية التي ناقشناها سابقاً، تعتبر مادة المحتوى والتعبيرات الذاتية.

لسنا بحاجة لأن نقول، أن الظاهرية والتواري هي مصطلحات نسبية، بمعنى أن السارد ممكن أن يكون ظاهراً ومتوارياً بدرجة أو بأخرى. وعادةً فإن الظهور والتواري يتناسبان عكسياً بمعنى أن ظهور أحدهما يعني اختفاء الآخر، وفي التحليل من الأفضل أن تبحث عن وجود العلامات النمطية (أو عن غيابها) في السرد الظاهر أو عن وظائفها.

٣ ـ ١ ـ ٥ ـ وتبعاً لجينيت، سوف نقوم بعمل تمييز تصنيفي بين النوعين الأساسيين للسرد والساردين، السرد والسارد المتجانس (سرد الحكي الداخلي) والسرد والسارد غير المتجانس(سرد الحكي الخارجي) ويعتمد التصنيف على أساس علاقة السارد بالقصة[1] بمعنى على أساس كونه موجود أو غير موجود في القصة:

* **سرد مادة الحكي الداخلي: السرد المتجانس** homodiegetic narrative: تُحكى القصة على لساد سارد مادة الحكي الداخلي أو سارد مادة الحكي المتجانس الذي يكون حاضراً بصفته أحد الشخصيات في القصة. وتشير البادئة 'homo' إلى حقيقة أن الشخص الذي يقوم بفعل السرد هو أيضاً شخصية على مستوى الفعل. وهناك حالة خاصة من السرد المتجانس هي autodiegetic narration: سرد مادة الحكي الذاتي: وهو سرد يقدمه الشخص الأول أو الأنا، الذي وهو البطل في نفس الوقت. وهناك مجموعة من عروض السرد

(١) ينظر: جنيت -- (248 :[1972] 1980).

المتجانسة يكون فيها السارد هو الشخصية الرئيسية.

***سرد مادة الحكي الخارجي، السرد غير المتجانس** heterodiegetic narrative: تُحكى القصة على لسان سارد مادة الحكي الخارجي، أو السارد غير المتجانس. حيث تشير البادئة hetero إلى اختلاف الطبيعة بين عالم السارد وعالم الفعل في القصة.

وعادةً ما يتماشى النمطان مع توظيف النص لضمائر الشخص الأول أو الشخص الثالث. وسنعيد هنا القاعدة الأساسية التي وردت في الفقرة (١. ١١) أعلاه.

* يكون النص متجانساً "homodiegetic" إذا احتوت بعض جمل القصة الفعلية على ضمائر المتكلم من نوع (فعلت ذلك، رأيت هذا، هذا ما حدث لي). مما يعني أن السارد على الأقل شاهد على الأحداث الموصوفة.

* يكون النص غير متجانس heterodiegetic إذا كانت جمل القصة الفعلية تتحدث عن شخص ثالث من قبيل(هي فعلت ذلك، هذا ما حدث له).

٣ ـ ١ ـ ٦ ـ ومن أجل أن تحدد نوع العلاقة للسرد ويجب أن تختبر غياب أو وجود (تجربة الأنا) في جمل القصة التي تعبر عن أفعال صريحة محضة. لاحظ أن تعبير ("جمل القصة" التي تعبر عن أفعال صريحة محضة) يشير إلى الجمل التي تعرض حدثاً تشارك فيه شخصية أو أكثر من القصة.

إن الرواية هي نوع من النصوص التي توظف أنواع متعددة من الجمل، وليست كلها بالتأكيد جمل فعلية صرفة. فمثلاً هناك الأوصاف، والاقتباسات، والتعليقات...الخ. وهذه ليست جمل أفعال صريحة. ينظر الفقرتان (١. ١١، ٥. ٥. ٥) من هذه الدراسة.

وكما أشار جينيت، إلى أن الميزة المعيارية البارزة في السرد المتجانس هي كون السارد موجوداً في عالم قصته دائماً، كما أن الحقيقة الفجة التي تدعي أن الساردين المتجانسين يشيرون إلى أنفسهم بضمير الشخص الأول ليست معياراً

موثوقا به بصورة مطلقة لسببين:

(١) الساردون الظاهرون غير المتجانسين يشيرون إلى أنفسهم كشخص أول.

(٢) أيضاً، وإن بصورة أندر، فإن بعضاً من ساردي الحكي الداخلي المتجانس يشيرون إلى أنفسهم كشخص ثالث (المثال الكلاسيكي هو قيصر ل دي بلا غاليكو)[1].

٣ ـ ١ ـ ٧ ـ عند هذه النقطة، دعونا نعود إلى مفهوم الصوت Voice: إنه "مجموعة السيماءات التي تسم السارد واللحظة السردية بعامة. والتي تتحكم في العلاقات بين العملية السردية والنص السردي وبين العملية السردية والمسرود. والصوت له مدى أكثر من الشخص. ورغم أنه أحياناً يجرى تضامه ويُخلط بينه وبين وجهة النظر، إلا أنه يجب التفريق بينهما. فالأخير ـ أي الشخص ـ يفضى بمعلومات عن ذلك الذي "يرى" ويتصور والذي تتحكم وجهة نظره في السرد. بينما الأول ـ أي الصوت ـ يدلي بمعلومات عن ذلك الذي يتكلم ومن السارد وما الذي تتألف منه اللحظة السردية". وبالطبع، فإن الصوت لا يمكنه الدخول إلى نص ما إلا عبر إدراك القارئ التخيلي، ولهذا، فإنه ما لم يكن النص سرداً شفوياً بالمقام الأول، أو أنجز في سياق قراءة عامة، فإن الصوت بناء قرائي بصورة حصرية. الصوت، في النموذج الكلاسيكي في علم السرد، يكون بصورة مبدئية مرتبطاً بصوت السارد (بهذه الطريقة عالجنا الموضوع في الفقرات (١ . ٣) و(١ . ٢٩) من هذه الدراسة)، إلا أن ذلك قادنا لأن نتساءل عن عدد الأصوات الموجودة في نص إيما لجين اوستن بالتحديد.. وتحت التأثير المتنامي لنظرية ميخائيل باختين في السرد فإن التطبيق القياسي هو أن نعزو لكل المرسلين المحتملين في نموذج

---

(١) ينظر:

Tamir (1976); Genette (1980 [1972]: 245-247); Stanzel (1984: 79-110, 200-224, 225-236), Edmiston (1991). .

الاتصال السردي أصواتهم المحتملة ـ ينظر الفقرة (٢. ٣. ١) من هذه الدراسة ـ وحسب هذه القاعدة، فإن: **الأصوات النصية أو داخل النصية** textual or intratextual voices: هي تلك الخاصة بالسارد (= صوت سارد النص) والشخصيات، بينما **الصوت خارج النصي** extratextual voice: هو صوت المؤلف. وعادةً فإننا نعتبر صوت المؤلف في سيناريوهين فقط:

(أ) عندما يكون لدى المرء سبب يدعوه للاقتناع بأن الصوت مطابق تماماً لصوت السارد (كما هي الحالة في سرد المؤلف وكما ترى مدى ملائمة التسمية) وأيضاً في السرد اللاتخيلي أي السرد من واقع الحياة كما في سرد السير التاريخية.

(ب) وعلى النقيض تماماً، عندما يكون صوت السارد وصوت المؤلف مختلفين دلالياً، وبكلمات أُخر عندما نفترض بأن المؤلف يوظف عن قصد صوتاً متمايزاً عن صوته.

٣ ـ ١ ـ ٨ ـ يمكن التحقق من الخصائص الصوتية بتحليل اللهجة المناطقية (الميزات البارزة المناطقية، خصوصاً طريقة اللفظ)، واللهجة الاجتماعية (الخصائص الكلامية لمجموعة اجتماعية)، واللهجة التمايزية (النمط الفردي والذاتي الخاص والتمييزي للفرد)، واللهجة الجنسوية (النمط الخاص المفضل للنساء والرجال على التوالي).

٣ ـ ١ ـ ٩ ـ وحسب باختين[1] فإن هناك تأثيرين صوتيين يمكن أن يميزا النص السردي:

* **الحوارية الأحادية** monologism: التأثير الذي يخلق عندما تبدو كل الأصوات متشابهة مما ينتج نصاً حوارياً أحادياً.

* **المبدأ الحواري** dialogism: التأثير الذي يخلق عندما يحتوي النص على

---

(١) ينظر: Bakhtin (1981a [1973]).

تنوع من أصوات السارد والمؤلف والشخصية، مما يخلق تناقضات وتوترات دلالية فتكون النتيجة نصاً حوارياً أو نصاً متعدد الأصوات polyphonic.

٣ ـ ١ ـ ١٠ ـ وليس مدهشاً، أن يعدّ أغلب المنظرين والمفسرين (بمن فيهم باختين نفسه) النص الحواري هو الشكل الأكثر تعقيداً وإثارة وتحدياً. وهناك أيضاً مصطلحان باختينيان إضافيان يذكران أحياناً في سياق الحوارية وتعددية الأصوات:

التغاير اللساني heteroglossia: (حرفيا لغة مغايرة) توظيف عناصر اللغة المتوارثة أو المتعلمة من الزاخرين، ويشدد المفهوم على حقيقة أن "لغاتنا ليست لنا على الإطلاق ولا يوجد لغة منعزلة أو متميزة"، ولهذا، فإن التباين اللغوي يغمر كل الخطابات.

* **الغيرية أو الآخرية** alterity: الفكرة الرئيسية هي تأثير الآخرين أو الغرباء (خصوصاً ما يناقض المألوف لما يُعده المرء هويته الفردية الاستثنائية). وقد خلق تأثير الغيرية من سطوة العامية الروسية التي وظفها المشاغبون الشباب في رواية الكاتب الإنجليزي أنتوني برجس (البرتقالة الإلية: Clockwork AOrange)[١] والصادرة عام ١٩٦٢.

٣ ـ ٢ ـ التبئير[٢] (Mood: طبيعة السرد: مجموعة الكيفيات):

---

(١) ينظر:

Genette (1980 [1972]: ch. 5) [voice = narrator's voice]; Bakhtin (1981a [1973]); Lanser (1981) [extra- and (intra)textual voices]; Fowler (1983) [excellent analysis of polyphony and dialect/sociolect in Dickens's *Hard Times*]; Fludernik (1993a: 324) [on heteroglossia]; Aczel (1998a) [voice and intertextuality; voices in Henry James].

(٢) التبئير Focalisation المقصود به عمليّة جعل العنصر أو المكوّن بؤرةً في الكلام Focus وقد استُعمل مصطلَحُ البؤرة والتبئير في اللسانيات التّداوليّة قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي. البُؤْرَة كلمة عربيّة فصيحَةٌ تعني الحُفْرَة، والفعلُ منها بأرَ يبأرُ بُؤرَةً،

يعرض جينيت[1] مصطلح mood (طبيعة السرد أو مجموعة الكيفيات)[2] تماماً مثل مصطلح الصوت الذي يستحضر مجازياً طبيعة فعل نحوي. وبالتحديد فإن طبيعة السرد تصنف أشكال الفعل حسب ما إذا كان الفعل يعبر عن حقيقة، أو أمر، أو احتمال، أو رغبة (دلالي، إلزامي أو حتمي، استفهامي، شرطي... الخ). ومجازياً فإن جينيت قد جعل الكيفية السردية تنتزع "درجات الإثبات أو التوكيد"، ووجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الفعل"[3]. والسؤال ذو العلاقة هنا هو: (من يرى أو يدرك أو يتصور؟). في مقابل (من يتكلم؟). ومن المفيد توظيف أسئلة متغايرة مثل: من الذي يوظف كمركز نصي للتوجيه المنظوري؟. وبأي طريقة تقيد أو تضيق المعلومات السردية (بصورة مؤقتة أو دائمة) حسب إدراك أو معرفة أو وجهة نظر شخص ما؟.

٣ ـ ٢ ـ ١ ـ وعلى الرغم من أن المرشح الأساسي للتوجيه المنظوري للنص هو السارد (ممثلاً للتبئير الخارجي لعالم القصة)، فإن معلومات النص قد تقيد حسب مجال إدراك شخصية ما. وفي الحقيقة، فإن السؤال الأساسي في التبئير هو

والبؤرةُ ترجمةٌ عربيّة اقْتَرَحها أولّ مرّة د. أحمد المتوكّل، اللساني الوظيفيّ التّداوليّ، في كُتُبه، ثمّ شاعَت وانتشرَت بين اللسانيين العَرَب فيما بعدُ ومصطلَح التبئير يعنِي زاويةَ الرؤية أو وجهَةَ نظرِ المُلاحِظ، وجهة نظره في روايَةِ القصّة وأضيفُ أيضاً أنّ البُؤْرَة كلمة عربيّة فصيحَةٌ تعني الحُفْرَة، المترجم، المصدر: توني كرولي Tony Crowley ترجمة: باقر جاسم محمد.

(١) ينظر جينيت: (١٩٨٠ [١٩٧٢]؛ ١٩٨٨ [١٩٨٣])

(٢٧) Mood: طبيعة السرد: مجموعة الكيفيات: وخاصة المسافة أو الطريقة أو المنظور أو وجهة النظر التي تنظم معلومات السرد، وطبيعة السرد تتوقف بشكل رئيسي على ما إذا كان الغالب هو الإظهار أو الإخبار، وكذلك يتوقف على ما إذا كان الغالب هو التئبير الخارجي أو الداخلي ينظر "المصطلح السردي": تأليف جيرالد برنس، ترجمة: عابد الخزندار.

(٣) ينظر: جينيت، 161 :[1972] 1980).

هل يوجد تئبير داخلي بمعنى ما إذا كانت الأحداث السردية تعرض من خلال وجهة نظر شخصية؟.[1]

٣. ٢. ٢ ـ ووظيفياً، فإن التبئير هو أداة لاختيار وتقيد معلومات السارد، ولرؤية أحداث وحالات القضايا من وجهة نظر شخص ما، ولمواجهة وسيط التبئير، ولخلق رأي متعاطف أو ساخر من المؤبر.

المؤبر: هو الوسيط أو الفعال الذي يوجه وجه نظر النص. ويرتكز النص على وجه نظر المؤبر عندما يعرض (ودون أن يتجاوز) أفكار المؤبر، وانعكاساته، ومعرفته، وتخيلاته الإدراكية والفعلية، وتوجهاته الإيديولوجية والثقافية. وبينما يفضل جنيت وجاتمان أن يحصرا التبئير في شخصية بؤرية فقط، فإن أغلب علماء السرد الآن يتبعون مقترح بال وريمون كينان في أن المؤبر يمكن أن يكون خارجياً (السارد)، أو داخلياً (شخصية). أما المؤبرون الخارجيون فيمكن أن نطلق عليهم (المؤبر ـ السارد). في حين أن المؤبرين الداخليين يُشار إليهم بـ(الشخصيات التبئيرية Focal character). والشخصية التبئيرية: هي الشخصية التي تعرض الوقائع والمواقف المسرودة وفقاً لوجهة نظرها، وهي الشخصية (صاحبة وجهة النظر أو زاوية الرؤية) أو(الشخصية ـ المؤبر)، أو العاكسون Reflector. والعاكس في مصطلح "جيمس": هو المؤبر، أو بؤرة السرد، أو المالك لوجهة النظر، وهو أيضاً الوعي المركزي أو مصدر المعلومات المركزي) أو الشخصيات المرشحة. 'filter characters'..

---

(١) هنا (على الرغم من طولها) قائمة بمراجع نظرية عن التبئير.

Genette (1980 [1972]: 185-194 [building on Blin's (1954) concept of *restriction de champ*]); Bal (1983: 35-38); Rimmon-Kenan (1983: 71-85); Nünning (1989: 41-60); Vitoux (1982); Cordesse (1988); Toolan (1988: 67-76); Kablitz (1988); Edmiston (1989; 1991: Introduction and Appendix); Füger (1993); O'Neill (1994: ch. 4); Herman (1994); Deleyto (1996 [1991]); Nelles (1997: ch. 3); Jahn (1996, 1999). Focalization concepts have also been put to use in analyses of films (Jost 1989, Deleyto 1996 [1991], Branigan 1992: ch. 4), pictures (Bal 1985: ch. 7; Bal 1990) and comic strips (O'Neill 1994: ch. 4). Controversial issues are discussed in Genette (1988 [1983]: ch. 11-12), Chatman (1986), Bal (1991: ch. 6); Fludernik (1996: 343-347), Jahn (1996, 1999), Toolan (2001).

٣ ـ ٢ ـ ٣ـ ويمكن تمييز القوالب أو الأشكال الأربعة الرئيسية للتبئير كالتالي :

***التبـئير الثابـت** fixed focalization : وفيـه يكـون عـرض الأحـداث والحقائق السردية مـن وجهـة نظـر ثابتـه لمؤبر مفـرد. والمثال القياسـي هـو(بورتريـه الفنان في شبابه) لجويس.

***التبئير المتغاير** variable focalization : عرض حـوادث عرضـية مختلفـة في القصـة مـن خـلال رؤيـة مـؤبرون متعـددون، مثـل روايـة (السـيدة دالاوي) لفرجينيا وولف حيث هناك ريتشـارد دالاوي وبيتر والـش، وسـبتيموس، ووارن سميث، وريزيا سميث، ومؤبرون داخليون كثيرون آخرون.

***التبـئير المتعـدد**multiple focalization : وهـو تقانـة عـرض الحـدث العرضي بتكـرار مـن خـلال رؤيـة مـؤبر داخلـي مختلـف في كـل مـرة. ومـن الناحيـة النموذجيـة، فـإن مـا يعـرض بهـذه التقانـة هـو ميـل النـاس المختلفين في إدراك أو تأويل الحدث نفسه بطريقة مختلفة جوهرياً. والنصـوص الـتي تحكـي بواسـطة أكثـر مـن سـارد (مثـل الروايـات الرسـائلية) تخلـق تبـئيراً متعـدداً مرتكـزاً علـى مـؤبرين خارجيين (مثال رواية الجامع لفاولز). وينظـر أيضـاً (كـويلر١٩٩٢) لمناقشـة التبـئير الداخلي المتعدد في رواية باتريك وايت (ماندالا الصلب).

***التبئير الجمعي** collective focalization : هو التبئير من خلال مجموعة ساردين (نحـن السـاردون) أو مجموعـة شخصـيات (العاكسـون الجمعيـون) انظـر ستانزل (١٩٨٤ : ١٧٢) وبانفيلد (٩٦ : ١٩٨٢).

حشد صغير قد تجمع عند بوابة قصر باكنجهام. فـاتر الهمـة لكنـه واثـق، كلـهم أناس فقراء انتظروا، نظروا إلى القصر نفسه والعلم المرفرف، عند فكتوريا، متلاطماً كالموج على جبلها. أعجبتها مصاطب المياه المتدفقة، وأزهار الجيرانيوم، التي انتقتهـا من السيارات في المول، هذه أولاً، ثم تلك.... (وولف، السيدة دلاوي).

٣ ـ ٢ ـ ٤ ـ سنأخذ أيضاً بعين الاعتبار الحالات الخلافية التالية :

التبئير الافتراضي: هو عرض الكائنات أو الأحداث السردية كما لو أنها تُدرك من خلال مراقب افتراضي أو مراقب واقعي. إن وضع التبئير الافتراضي يمكن أن يُتبنى إما من سارد أو من شخصية. ينظر هيرمان (١٩٩٤)، ادمستون (١٩٩١ : ١٥٠ - ٩)، فلودرنك ١٩٩٦ الفصل ٥.٣.

أمثلة:

وربما، عيون المراقب الممعن النظر قد كشفت عن صدع بصعوبة ومشقة.

ادجار آلآن بو. في (سقوط بيت اشر).

التبئير فارغ المركز: figuralization: وهو عرض الأحداث السردية والكائنات بـ(صيغة العاكس) في غياب أي مؤبر داخلي أو شخصية العاكس، ولهذا فإنه من وجهة نظر مركز فارغ. ويوظف هذا النوع في حالة عرض الأحداث عندما لا توجد أي شخصية[1].

٣ - ٣ - المواقف السردية:

وظف جينيت[2] وستانزل (١٩٨٤) مصطلح الموقف السردي للإشارة إلى الترتيبات والقوالب الأكثر تعقيداً لمظاهر السرد. ووظف جينيت الأنواع الفرعية من الصوت (العملية السردية (narration)، والصيغة السردية أو الكيفيات (التبئير) من أجل أن يستكشف طيفاً من التوافيق المحتملة. اهتم ستانزل في وصف (المثال - النموذجي) أو كما سنرى التشكيلات البدائية الطراز prototypical configurations، وترتيبها في دائرة تصنيفية 'typological circle'. ستركز

---

(١) ينظر:

Banfield (1987-discussion of the "Time Passes "section of Woolf's *To the Lighthouse*); Fludernik (1996: ch. 5. 2 - 'figuralization' in Mansfield's "At the Bay").

(٢) ينظر جينيت (١٩٨٨ [١٩٨٣]: ch. 17).

القطع التالية على التضمينات التأويلية لطراز ستانزل[1].

٣ ـ ٣ ـ ١ـ **المواقف السردية بدائية** الطراز لستانزل (proto-) typical narrative situations: هي أطر معقدة تهدف إلى انتزاع القوالب النمطية للعلامات أو الصفات السردية البارزة بما فيها علامات العلاقة (التوريط)، والبعد، والتداوليات pragmatics، والمعرفة، والمصداقية، والصوت، والتبئير.

ينتج عن خط المقاربة هذا أطر معقدة من الحالات الافتراضية والظروف الغنية جد بـ (التضمينات التأويلية). وبنظرة شاملة فإننا سنعرض هنا التعريفات الأساسية (والمزيد من التعريفات التفصيلية لاحقاً).

***سرد الشخص الأول**: هو السرد الذي يحكيه شخص موجود في قصته، إنها قصة أحداث قد خبرها بنفسه، قصة خبرة شخصية، والفرد الذي يفعل السرد(تسريد الأنا) هو أيضاً شخصية (خبرة الأنا) على مستوى الفعل. (المزيد في الفقرة ٣. ٣. ٢).

***سرد المؤلف**: هو السرد الذي يحكى من سارد غائب عن القصة، ولا يظهر بصفته شخصية في القصة، وسرد المؤلف يحكي قصة تتضمن أناس آخرين. إن المؤلف السارد يرى القصة من موضع خارجي، عادةً ما يكون موضع السلطة المطلقة التي تسمح له أو لها أن تعرف كل شيء حول عالم القصة وشخصياتها، بما في ذلك أفكار الوعي ودوافع اللاوعي (المزيد في الفقرة ٣. ٣. ٥).

***السرد الصوري**: يعرض القصة من خلال عيون شخصية (المزيد في الفقرة ٣. ٣. ٧).

٣ـ ٣ ـ٢ـ سنعرض هنا، بشيء من التفصيل، الجوانب الرئيسية في سرد الشخص الأول.

---

(1) .(For an excellent comparative survey of the two approaches, including some proposals for revisions, see Cohn (1981). For alternative models see Fowler (1986), Simpson (1993), and Lintvelt (1981 .

في سـرد الشـخص الأول يشـير ضـمير الشـخص الأول إلى السـارد (تسـريد الأنا، تسريد الذات) وإلى الشخصية في القصة (تجربة الأنا) معاً. وإذا كـان السـارد هو الشخصية الرئيسية في القصة فإنه بذلك يكون (أنا ـ بوصـفي ـ البطـل)، أمـا إذا كان شخصية هامشية فإنه يكون (أنا ـ بوصفي شاهد عيان). وبالنسبة للتبئير، فـإن سـرد الشـخص الأول يمكـن أن يُحكـى مـن وعـي الإدراك المتـأخر لتسـريد الأنـا (الموقف الخطابي النمطي: هل قد عرفت آنـذاك مـا أعرفـه الآن). أو مـن المستوى الأكثر تحديداً وسذاجة لبصيرة تجربة الأنا (موظفة بصفتها مؤبراً داخلياً).

وبحس المعرفة الابستمولوجية (المعرفة ـ الحكمة)، فإن ساردي الحكـي الأول يخضعون لمحدودية البشر العاديين[1]. ولا يمكـن أن يكونـوا في كـل مكـان في الوقـت ذاتـه، كمـا أنهـم لا يعلمـون مـا الـذي سيحدث في المستقبل، ولا يسـتطيعون (في الظروف العادية) أن يسردوا قصة موتهم، ولا يعلمون على وجه اليقين مـا الـذي تفكر فيه الشخصيات أو ما الذي فكرت فيه (مشكلة العقل الأخر).

البعد السردي narrative distance: البعـد الزمـاني والنفسـي بـين تسـريد الأنا وتجربة الأنا، وعادةً فإن تسريد الأنا أكبر عمراً وأكثر حكمة مـن تجربـة الأنـا. مثال:

تعلمت في وقت لاحق، من بين أمور أخرى، أن لا أشـتري معـاطف المطـر الرخيصة على الإطلاق، وأن أضرب طيـات القبعـة قبـل وضـعها بعيـداً، وأن لا تكون ملابسي متقاربة جداً في اللـون والظـلال، ولكـني بـدوت علـى مـا يـرام في صباح ذلك اليوم قبل عشر سنوات (تحديـد دقيـق للمسـافة الزمنيـة)، **لم أكتسـب بعد انبساط منتصف العمر، سواء كانت وجدانية أم لا، كان لدي نوع من اللهفة والأمل اللذان عوضا المعطف والقبعة وذلك....** (تشخيص قالبي لتجربة الأنا مـن

(١) ينظر: (Lanser 1981: 161)

وجهة نظر التسريد). والقطعة لبرايان، من رواية (غرفة في الطابق السابع).

٣ ـ ٣ ـ ٣ ـ عرف لانسر(١٦٠ : ١٩٨١)[١] طيفاً من الأنماط الفرعية أعلى وأسمى من الأدوار الوظيفية لـ(الأنا) بوصفه بطلاً، و(الأنا) بوصفه شاهداً وهي:

أنا ـ بوصفه ـ مساعد البطل (نك كاراوي في جاتسبي العظيم). وأنا ـ بوصفه ـ شخصية ثانوية (ديكنز، عامل الإشارة). وأنا ـ بوصفه ـ الشاهد ـ البطل (الفصل الأول من رواية مدام بوفاري لفلوبير). وأنا ـ بوصفه ـ شاهد عيان ـ غير متورط (فوكنر في وردة لايميلي).

٣ ـ ٣ ـ ٤ ـ وعموماً فإن العملية السردية تهدف ـ في نماذج القصة النمطية لموقف سرد الشخص الأول للشخص الأول/ سارد الحكي الداخلي أو سارد الحكي المتجانس ـ إلى عرض تجربة شكلت أو غيرت حياة السارد وجعلته على ما هو عليه الآن، وفي بعض الأحيان فإن سارد الحكي الأول هو شاهد مهم يزودنا بتعليلات، قد لا يمكن الوصول إليها بدونه، للأحداث التاريخية أو التخيلية الروائية (بما في ذلك سيناريوهات الخيال العلمي). ومن الأنواع الفرعية النموذجية لتسريد الشخص الأول: السير الذاتية الروائية، والقصص الاستهلالية، وسرد سكاز skaz narrative. وسنعرفها فيما يلي:

* **السيرة الذاتية الروائية أو التخيلية** A fictional autobiography: هي أنا ـ بوصفه ـ بطلاً (جينيت: autodiegetic سرد مادة الحكي الذاتي). وهو السرد الذي يسرد فيه سارد الحكي الأول قصة (أو واقعة) في حياته مثال: سيليتو، "صورة قارب الصيد".

* **قصة العبور أو الإدخال** story of initiation: قصة عن أزمة إدخال

(١) ينظر: (Friedman 1967 1955).

شاب إلى منزلة اجتماعية جديدة، نشاط جديد، أو خبرة جديدة. كثير من قصص العبور تتضمن مرحلة انتقالية من الطفولة والجهل إلى المراهقة والنضج والذروة عند لحظة الإدراك والتميز. وكما أوضح فريز (١٩٧٩) إن كثيراً من قصص العبور تبدأ برحلة، وعادةً ما تتضمن التجربة الجنسية الأولى للشخصية، أو طقس أو مراسم البلوغ (أو الطقس الإدخالي Initiation الذي نقله من السذاجة الأولى إلى المعرفة) التي تتحول أحياناً إلى محنة وأحياناً فإن البطل (تقنياً، العابر) يمكن أن يتحول إلى بالغ مساعد، ولكن غالباً لا يوجد مساعد، أو أن المساعد قد يتحول إلى مخادع، ويمكن أن تتحول تجربة العبور إلى نكبة وفشل صادم (لاحظ أنه ليس كل قصص العبور بالضرورة حكي داخلي) وضع بعين الاعتبار ماذا يعني أن شخصاً ما (غير عابر). مثال: شيروود أندرسون: "أريد أن أعرف لماذا". وأنظر إلى أن عنوان القصة يلمح إلى الجهل. وانظر أيضاً بروكس ووارن ١٩٥٩، بوخهولز (٢٠٠٤) في قصص العبور النسائية.

(**قصة العبور**: هي القصة التي تدور حبكتها حول عبور البطل بتجربة من نوع خاص. الدخول إلى شيء أو إلى عالم لم تهيئه له تجربته السابقة، وبالألمانية فإن المصلح الذي يعرض لهذا النوع من الحبكة أو العقدة هو Bildungsroman، ويعني الرواية التعليمية أو التكوينية أو التشكيلية والفكرة هي أن الشخصية التي اجتذبت هويتنا قد أرغمت على ما تصادفه وتواجهه في سياق الفعل ليعيد تشكيل نفسه وليصبح شخصاً آخر عادةً وإن ليس بالضرورة أكثر تعقيداً وفهماً وأبعد نظراً، إذ يمكن تخيل العملية المناقضة وهي انسحابه إلى الوراء ليصبح أكثر دفاعية وأضيق نظراً، هذا النوع من القصص (طويلة كانت أم قصيرة) يمكن وصفها بالانعطاف نحو(فقد البراءة). وغالباً ما تركز على الأطفال والمراهقين. ولكن لأن احتمال وشروط التغير الجوهري مثيرة أيضاً للناس في منتصف العمر وفي الشيخوخة أيضاً، فإن قصص العبور يمكن بذات المبدأ أن

تتضمن بالغين، فعلى سبيل المثال نرى أن قصة آن بورتر(موت جراني وذرل) يمكن أن تكون مثالاً متبصراً لهذا النوع على الرغم من أن بطلتها امرأة في سن متقدم. البطل في هذه القصة يكون شخصية ديناميكية. وعلى الرغم من أننا نربط بدايات الافتتان مع تغير الشخصية مع الحركة الثقافية الأوروبية الواسعة المعروفة باسم (الرومانسية)، فإننا نرى اهتماماً بشيء كهذا في مرحلة مبكرة أيضاً إذ علينا أن نفكر باعترافات القديس اوغسطين أو بتحول (بول) نحو النصرانية. كثير من حبكات قصص العبور تتحول إلى الهام، وإن ليس كلها، وأيضاً ليس كل الحبكات التي تعرض إلهاماً تكون بالضرورة قصص عبور. التغير الذي يقاسيه البطل قد يكون تدريجياً أو لطيفاً بحيث لا يمر بلحظة محددة من البوح أو المكاشفة أو الإلهام من جانب البطل وعلى النقيض فإن لحظة الإلهام (المتعلقة بالبطل) قد تتضمن تبصراً مفاجئاً لموقف البطل وتبعاً لذلك لا ينتج عنه تغيراً في شخصية البطل)[1].

(والواقع أن كلمة initiation الفرنسية (والإنكليزية) تُترجَم هنا بـ "القبول"؛ وهي في البرتغالية iniciaçaõ، وتتضمن كذلك معنى "الابتداء". ويترجمها فراس السواح بـ "طقوس العبور" أو "الطقوس الإدخالية"؛ إذ أنها تعني أن العبور بين عالمين ممكن، ولكن من خلال الطقوس التي يدعوها الأنثروبولوجيون بـ "طقوس التَعْدِيَة"، وفي الترجمة العربية لكتاب مرسيا إلياد (يُلفَظ بالرومانية "مِرتشا إلياده") التنسيب والولادات الصوفية، يؤديها المترجم بمصطلح "تنسيب" ولنأخذ كمثال شابّاً في مجتمعنا العربي الشرقي، أنهى دراسته الجامعية في السنة الرابعة والعشرين من عمره وقرَّر على حين فجأة السفر إلى مجتمع من

---

(١) ينظر:

Index to the Glossary of Critical Concepts، http://www. k-state. edu/ english/ baker/ english320/ cc-initiation_story. htm

مجتمعات العالم المتقدم في الغرب لكي يعمل، كذا فإن هذا المراهق يبدأ بسماع أصوات مجلجلة آتية من الغرب: "إنه القَدَر!" وذلك ـ ولا شك ـ يبعث في نفسه للوهلة الأولى شعورًا بـ "الخوف": يرى في حلمه "هوة" يزمع أن يرمي نفسه فيها، فيحدِّث نفسه قائلاً: "إنها رياح القَدَر تسوقني!" نعم، ثمة أيدٍ غير مرئية تسوق هذا الشاب: إنها أيدي القَدَر تريد انتزاعه من حضن أهله الوادع، لتضعه في مجتمع ينتظم وفق قوانين غير قوانينه وتقاليد غير تقاليده. فلكي يلج هذا المجتمع، تسوقه أيدي القَدَر غير المرئية إلى "التنسيب". هنا يقول ميرسيا إلياد: "التنسيب يوازي الوحي بالمقدس". لكنه يعود فيقول: "الجنس بالنسبة لأبناء العالم ما قبل الحديث يشارك في دائرة المقدس". ويتابع فيقول عن التنسيب: [...] والتعريف بالموت وبشؤون الجنس وبالكفاح من أجل البقاء. بوسعنا القول أن الفتى لا يصير رجلاً حقّاً إلا بعد أن يؤدي أفعال الراشدين ويواكب أبعاد الوجود الإنساني. وهكذا فإن [...] التنسيب المخصَّص للمراهق يتسم بقطيعة، إذ ينفصل المراهق عن أمه؛ وهذا الانفصال يتم أحياناً بعنف وبقسوة بالغة)[1].

***سرد سكاز**: skaz narrative (من الكلمة الروسية سكاز التي تعني الكلام). وهو شكل أدبي يعرض موقف حكي القصة شفوياً أو محادثة. وفيها يحكي المتكلم القصة لجمهور حاضر. وبعيداً عن كونها تحمل خطابية وبناءً جملياً شفوياً، فإن خطاب سارد السكاز يتميز بوجود عال للعناصر الوصفية والعاطفية. وومومئاً إلى حضور جمهور من المستمعين، فإن السكاز يقترب كثيراً (ويمكن مقارنته) بنوع شعر(المونولوج الدرامي) (ليس كل السرد السكازي بالضرورة سرد الحكي الداخلي المتجانس)[2].

---

(٣٦). ينظر: www. maaber. org/ issue_october05/books_and_readings2. Htm32-k.

(٢) ينظر: Banfield (1982: 172, 306n 25); Fludernik (1996: 178-179, 394n1). Examples: Mark Twain, Huckleberry Finn, Ring Lardner, "Haircut ", Salinger, Catcher in the Rye.

ومن الأمثلة: مارك توين في "مغامرات هكلبرى فين"، وورنج لاندر في "قصة شعر"، وسالنجر في "الحارس في حقل الشوفان".

٣ـ٣ـ٥ـ السمات الرئيسية لسرد المؤلف:

***سرد المؤلف** authorial narration: يتضمن حكي القصة من خلال وجهة نظر السارد المؤلف. مما يعني أنه شخص ما كان، ولن يكون على الإطلاق شخصية في القصة نفسها (لاحظ أنه مثل الشخص الأول، أي سارد الحكي الداخلي المتجانس، فإن السارد المؤلف قد يشير إلى نفسه بوصفه الشخص الأول). وغالباً، فإن منزلة السارد المؤلف بوصفه خارجا تجعل له سلطة مسيطرة وبالتحديد قدرة شبه إلهية مثل الإحاطة وكلية الوجود omniscience and omnipresence.

يسمح الكثير من المؤلفين لسارديهم المؤلفين بالحديث مباشرة إلى المسرود لهم، والتعليق على الفعل والشخصيات، والتورط بانعكاس فلسفي، وبمقاطعة سياق الحدث بوصفيات تفصيلية (توقف مؤقت، انظر الفقرة (٥. ٥. ٣) من هذه الدراسة). وقد بين فيدرمان[1] أن الخاصية المميزة للإحاطة omniscience: هي أن السارد المؤلف مستعد دائماً لأن يحشر نفسه بين القاري والقصة، وحتى عندما ينصب مشهداً، فإنه ينقله كما يراه هو وليس كما يراه أناسه. مثال: رواية فيلدنك، لتوم جونز.

٣ـ٣ـ٦ـ في نماذج قصة المؤلف النمطية، عادةً، ما يكون السارد المؤلف وسيطاً ومحيطاً وكلي الوجود، يحكي لنا قصة تنويرية (قصة تحتوي على درس أو مغزى أخلاقي) موجودة في عالم معقد. إن رؤية السارد المؤلف الكونية الواسعة الإدراك (الاولمبية) هي بالتحديد مناسبة لكشف قوة وضعف البطل، ولعرض

---

(١) ينظر: (١٩٦٧ [١٩٥٥]: ١٢٤).

سرد محكم الحبكة. ومن الأنواع الفرعية النمطية: روايات القرن التاسع عشر، والثامن عشر في النقد الاجتماعي.

٣ ـ ٣ ـ ٧ ـ السرد الصوري: Figural narration

يعرض السرد الصوري أحداث القصة كما هي بعيون شخصية الشخص ثالث (العاكس) (أو المؤبر الداخلي أو الوسط التصويري)، ويكون وسيط السرد في السرد الصوري متوارياً بدرجة عالية حتى أن بعض النظريين يذهبون بعيداً جداً لدرجة القول أن النصوص الصورية هي نصوص بلا سارد.

(نهاية الأسبوع) لولدون هي مثال للقصة القصيرة الصورية، حيث أن كل شيء، تقريباً كل شيء نراه من خلال وجهة نظر مارثا.

لاحظ أيضاً أن لا أحد يستخدم مصطلح (السارد الصوري)، ذلك أن وسيط السرد في النص الصوري يكون سارد المؤلف المتواري (سارد الحكي غير المتجانس).

٣ ـ ٣ ـ ٨ ـ لاحظ، أيضاً، أن التعريفات السابقة تفترض أن السرد الصوري يعرف بصفته نص الحكي غير المتجانس (الشخص الثالث). ويوجد أيضاً مفهوم أكثر مرونة ألا وهو مفهوم: عملية السرد بصيغة العاكس التي تسمح بالرغم من ذلك بتضمين نصوص الشخص الأول:

***عملية السرد بصيغة العاكس**.[1]: reflector-mode narration

صيغة سردية تعرض فيها القصة من خلال عيون أما شخصية العاكس الشخص الثالث، أو الشخص الأول (المؤبر الداخلي).

٣ ـ ٣ ـ ٩ ـ نماذج القصة الصورية النمطية Typical figural story patterns

patterns: يعرض السرد الصوري فعل القصة كما يراه المشخص العاكس.

---

(١) Reflector العاكس: فى مصطلح جيمس المؤبر، بؤرة السرد، المالك لوجهة النظر، الوعي المركزي أو مصدر المعلومات المركزى. ينظر: المصطلح السردي، تأليف جيرالد برنس، ترجمة عابد الخزندار.

وأحياناً، يعرض النص الصوري صورة مشوهة أو مقيدة للأحداث، وبالنسبة لكثير من المؤلفين فإن مثل هذه المنظورية المشوهة (الصادقة نفسياً) للأحداث تبدو أكثر إثارة من الإحاطة أو الحقيقة الموضوعية، ولأن النصوص الصورية تمتلك سارداً متوارياً (منسحب، مكبوت) فحسب، فإن القصص الصورية تبدأ نمطياً بتقنية الولوج إلى الحدث ' medias in res' **"أي أنه لا يبدأ بالترتيب الزمني في سرد الأحداث بل يبدأ بأن يضعك في خضم الأحداث أولاً وهو ما يعرف بتقنية الولوج إلى الحدث** In Medias Res"، وتحتوي على قليل من الشرح هذا إن وجد أصلاً. وتحاول أن تعرض منظوراً مباشراً (فوري أو غير فوري) للمدركات، والأفكار، وسيكولوجية عقل الشخصية. والأنواع الفرعية النمطية هي قصص: شريحة من الحياة، وتيار الوعي (انظر الفقرة (٨. ٨) من دراستنا هذه)، المرتبطة غالباً بالانطباعية والحداثة انظر ستيفنسون (١٩٩٨). وفي الواقع، فقد هدف كثير من المؤلفين إلى انتزاع الادراكات المشوهة للمؤبرين الداخليين غير العاديين، مثل: مدمن المخدرات في (*غموض* ادوين درود) لديكنز، والسكير في (تحت البركان) للوري، وطفل عمره سنتان في (الحديقة) لدوروثي ريتشارد سون، وكلب في (**الفنار**) لفرجينيا وولف، وآلة في (*صنعتك*) لوالتر ميلر. وعلى الرغم من أن حكي القصة الصوري يُعد شكلاً حداثياً عادةً، إلا أن بداياته قد أرسيت في القرن التاسع عشر. ينظر جونج ٢٠٠١ لمناقشة ـ الأشكال البدائية للحكي القصة الصورية في هومر.

٣ ـ ٣ ـ ١٠ ـ بقيت أربعة عناصر إضافية للسرد الصوري تستحق منا بعض التركيز. ألا وهي: البدايات بتوظيف ضمائر بلا مرجع، قطعة المؤالفة، بنية شريحة من الحياة، الإلهامات، وحيلة المرآة.

***الضمير بلا مرجع** referentless pronoun: تبدأ كثير من القصص الصورية بضمير الشخص الثالث الذي لم توضع مرجعيته بعد، وهذه عادةً إشارة

إلى تواري السارد، وتخليه عن العرض والشرح وعن الافهامية، وعادةً يشير الضمير إلى المؤبر الداخلي في النص. انظر أيضاً قطعة المؤالفة لاحقاً وستانزل ١٩٨٤.

*تعرض قطعة المؤالفة a familiarizing article، المعلومات الجديدة (طالما كان القارئ معنياً) في زي معلومات معطاة (طالما كانت الشخصية الداخلية في القصة معنية)، والمثال النمطي بداية ارنست همنغواي في "لمن تقرع الأجراس" هو {ضمير بلا مرجع، يدلل على العاكس} رقد مستلقياً على أرض الـ{قطعة مؤالفة} غابة المغطاة بأوراق الصنوبر الإبرية الداكنة {قطعة مؤالفة أخرى}[١].

***قصة أو رواية شريحة من الحياة** slice of life story/novel: هي قصة أو رواية قصيرة مدتها الزمنية لا تتعدى واقعة قصيرة جداً في حياة الشخصية، غالباً ما تكون يوماً، أو بضع ساعات، أو حتى لحظة واحدة. مثال (ايفيلين) لجويس و(الآنسة برل) لمانسفيلد، و(الحديقة) لريتشارد سون و(السيدة دالاوي) لوولف، (عوليس) لجويس (لاحظ أن هذه رواية تتجاوز ٦٠٠ صفحة)[٢].

***الإلهام أو الوحي** epiphany: في الأصل، مصطلح يوناني يرمز إلى تجلي أو ظهور قوة إلهية أو قدسية.

انتحل جيميس جويس المصطلح في ستيفن البطل (١٩٠٥) ليرمز إلى لحظة تبصر مكثفة، حدثت بادراك أو حواس كائن أو حدث اعتيادي بدرجة أو أخرى. ويقترب المصطلح كثيراً من مصطلح (لحظة الرؤية) الذي وظفه مؤلفون آخرون مثل: وولف في (كونراد) و(لحظة الكينونة)، أو(النظرة الخاطفة) لمانسفيلد. وحسب بيجا فإن "الإلهام هو تجلي روحاني مفاجئ، سواء كان من كائن، أو حدث، أو طور عقلي جدير بالتذكر والتجلي من حيث كونه لا يتناسب مع دلالة أو صلته بأي شيء

---

(١) ينظر: Bronzwaer (1970); Stanzel (1984: ch. 6. 3).

(٢) ينظر بنخهولز (٢٠٠٤ الفصل الخامس ١. ٢) في تحليل خمس قصص قصيرة حداثية.

ينتجه". (بيجا، ١٩٨٤ : ٧١٩) وهنا القطعة ذات العلاقة من ستيفن البطل لجويس.

سمع ستيفن وهو يمر في طريقه كلاماً غير مفهوم، مما أثر بحدة على حساسيته.

الشابة(تتشدق بتكتم) أوه، نعم... أنا كنت... عند الـ.... الكنـ... يسة

الشاب المهذب...(غير مسموع)... أنا (غير مسموع مرة أخرى)... أنا

الشابة...(بنعومة).. أوه... ولكنك كنت... فظيـ... عاً جد..اً

هـذه التفاهـة جعلتـه يفكـر في جمـع مثـل هـذه اللحظـات معـاً في كتـاب الإلهامات. ما قصده بالإلهام هو ذلك التجلي الروحاني المفاجئ سواء أكان كلاماً سوقيا فظاً أو إيماءة أو طور تذكر للعقل نفسه. أعتقد أن على الرجل المثقف أن يسجل هـذه الإلهامـات بحرص لا متناهي. معـداً إياهـا أرق وأعـذب اللحظـات وأسرعها زوالاً. (نقلاً عن بيجا ١٩٧١ : ٧٢ - ٧٣).

ونجد في تطبيقات كثير من المؤلفين، منهم على وجه الخصوص: وولف ومانسفليد، أن التجليات قد تنقلب لتصبح خادعة ومضللة أو خاطئة (انظر مانسفيلد في BLESS لترى على وجه الخصوص التجلي الزائف الصاعق). وفي كثير من النصوص الحداثية، فإن الإلهامات أو التجليات توظف بوصفها ذروة أو نهاية بمعنى (**النهايات الإلهامية**: epiphanic endings).

***حيلة المرآة** mirror trick: طريقة (ربما الطريقة الوحيدة) لنقل الخصائص الفيزيقية للمشخص العاكس من دون توظيف وصف سردي ظاهري. مثال:

جاء السيد هنتون ليقف أمام مرآة مستطيلة صغيرة، انحنى ليتمعن في وجهه بدقة، تفحّص بإصبعه المقلم الأظافر شاربه بعناية، كان مجعداً أسود محمراً كما كان دائماً منذ عشرين عاماً، ومازال شعره يحتفظ بلونه الأول، ولا توجد أي علامات للصلع بعد فقط بعض الانتفاخ في حاجب العين. "شكسبيري" فكر السيد هنتون مع ابتسامة. (هكسلي "ابتسامة الجيوكندا").

كل العناصر الأربعة المعرفة أعلاه يمكن أن تحدث، وإن بدرجة أقل، في أنماط أخرى من السرد والمواقف.

٣ ـ ٣ ـ ١١ ـ وفضلاً عن المواقف السردية المعيارية الثلاثة، سنذكر أربع تصنيفات هامشية هي: سرد الـ(نحن)، وسرد الـ(أنت) أو المخاطب، والعملية السردية المتزامنة أو المتواكبة، والعملية السردية الكاميرا ـ العين.

***سرد الـ (نحن) we-narrative**: شكل من سرد الحكي المتجانس تنتمي فيه تجربة السارد الذاتية إلى مجموعة من المؤبرين الداخليين الجمعيين[١].

لم نقل أنها كانت مجنونة حينذاك، اعتقدنا أنها قد اضطرت لفعل ذلك. تذكرنا كل الشباب الذين قد أبعدهم أبوها، وعلمنا أيضاً أنها وحين لم يتبق لها شيء، قد أصرت أن تتشبث بذلك الذي قد اغتصبها، كما سيفعل الناس (فولكنر، وردة لاميلي).

***سرد المخاطب، سرد الـ(أنت)/ سرد الشخص الثاني you-narrative/second-person narrative**: هو السرد الذي يشار فيه إلى البطل بوصفه الشخص الثاني. ومن الناحية الوظيفية فإن (أنت) يمكن أن تعود على: أ ـ تجريب السارد نفسه، أو ب ـ بعض الشخصيات الأخرى في عالم الحكي المتجانس، أو ج ـ شخصية في عالم الحكي غير المتجانس (لاحظ أننا نتكلم هنا أنت بصفة عامة التي تعني أي شخص وليس (أنت) التي يوظفها الشخص الأول أو المؤلفين الساردين لمخاطبة المسرود لهم. إن سرد المخاطب هو شكل خاص من السرد المتجانس وغير المتجانس[٢].

---

(١) ينظر: Fludernik (1996: ch. 6. 1. 1); Margolin (1996; 2000).

(٢) وللمزيد يمكنك الاطلاع على: Booth (1961: 150); Stanzel (1984: ch. 5. 1, ch. 7. 3); Bonheim (1990: ch. 15); Fludernik (1993b); Style 28. 3 (1994; special issue); Fludernik (1996: ch. 6. 1. 1).

بإصرار أتخيل أنك ميت، أخبرتني أنك تحبني منذ سنوات طويلة، وأنا قلت، أيضاً، أنني كنت أحبك في تلك الأيام. مبالغة. (أليس مونرو، "أخبرني نعم أو لا" بونهايم ٢٨١ : ١٩٩٠) {سرد الـ(أنت) المتجانس}.

علم كلاود فورد بالضبط كيف اصطاد ديناصور، لقد زحفت بطيش عبر العشب أسفل الصفصاف، عبر الأزهار البدائية الصغيرة بتويجاتها الخضراء والبنية كملعب كرة القدم، عبر رونق الطين الموحل. حدقت في المخلوق المنبطح بين أعواد القصب، جسده رشيق مثل كيس مملوء بالرمل، (برايان الديس "المحارب الصغير المسكين") {سرد (ال ـ أنت) غير المتجانس}.

***العملية السردية المتواكبة أو المتزامنة simultaneous narration**: هي نوع من أنواع السرد المتجانس فيها يحكي السارد القصة التي تتكشف بينما هو يحكي. أن المنطق الإشكالي في هذا النمط من الموقف السردي يتطلب أن السارد لا يعلم كيف ستنتهي القصة، ولا يمكن أن يكون هناك لقطة استباقية، وأن كل جمل الحكي في الزمن المضارع، وأن التجريب والتسريد الذاتيين (المؤبرين الداخليين والخارجيين) يتشابكان ويندمجان.

التسريد المتزامن يعرض صورة شبيهة بكل من التقرير الصحفي من موقع الحدث، والمونولوج الداخلي (راجع الفقرة (٨. ٩) من هذه الدراسة). نُحت المصطلح أولاً من قبل جينيت (١٩٨٠). أما التعريف الحالي الممتد فهو لكوهين ١٩٩٣. أمثلة: تشارلوت بركنز جلمان (أوراق الحائط الصفراء ١٨٩٢)، نمط قصة اليوميات، بكيت (نص للاشيء: واحد) وابدايك (Wife-Wooing).

ولكن في المكان حيث ورق الجدران لا يزال غير باهت اللون، وحيث الشمس لا تزال كذلك أيضاً... يمكنني أن أرى هيئة شخص غريب مزعج لا شكل له، يبدو وكأنه يقترب خلسة من تلك الهيئة البارزة السخيفة.

يوجد أخت على الدرج (جلمان "أوراق الحائط الصفراء").

* **العملية السردية العدسة اللاقطة camera-eye narration :**

هي العرض السلوكي أو الخارجي المحض للأحداث، النص الذي يقرأ اسطوانة فوتوغرافية لتسجيل أُخذ بواسطة كاميرا. وفي الأصل انتحل المصطلح من مقطع استهلالي لرواية كرستوفر اشروود (وداعا لبرلين). واليوم، يوظف المصطلح مجازياً لـ(الأنماط المحايدة) من التسريد غير المتجانس. وقد غازل ستانزل بإيجاز فكرة تصنيف منفصل يحمل مصطلح (السردية المحايدة ' neutral narration')، إلا أنه عاد وأدرجه تحت العملية السردية الصورية. وعلى الرغم من ذلك فإن السرد المحايد ما زال تصنيفاً فعّالاً عند نموذج لنتفلت ١٩٨١، حيث يتميز بالتسريد المتواري وغياب المنظورية من الداخل، ووجهة نظر الكاميرا الثابتة. والمثال المعياري هو رواية القتلة لهمنغواي[1].

أمثلة :

من نافذتي، الشارع الغامض الكئيب الكبير، المحلات - الأقبية حيث المصابيح مشتعلة طوال النهار،، تحت ظلال الشرفات الثقيلة العالية في واجهة المبنى، تلك الواجهات القذرة المكسوة بالجبس وبالمجسمات المزخرفة وأجهزة الإنذار، أنا آلة التصوير الجاهزة، مستسلمة تماماً، للتسجيل، بلا تفكير. تسجيل رجل يحلق ذقنه في النافذة المقابلة، والمرأة في ثوب واسع فضفاض تغسل شعرها، في يوماً ما، سوف ينقش بعناية، سوف يثبت. (اشروود، وداعا برلين).

فتح باب غرفة طعام هنري ودخل رجلان وجلسا على المنضدة.

ما خطبكم؟ سألهم جورج.

أجابه أحدهم: لا أعرف. ماذا تريد أن تأكل، يا(أل)؟

أجابه (أل): لا أعرف، لا أعلم ماذا أريد أن آكل.

---

(١) ينظر: Pouillon (1946: ch. 2) [introduction of the concept of outside view (vision du dehors)]; Friedman (1967 [1955]: 130-131); Stanzel (1984: ch. 7. 3. 2); Genette 1980 [1972]: ch. 4; Genette 1988 [1983]: ch. 11 ['external' focalization]; Lintvelt (1981: ch. 3) [neutral narrative].

كان الظلام يخيم في الخارج، وأنارت أضواء الشارع النافذة من الخارج، قرأ الرجلان الجالسان على المنضدة قائمة الطعام. راقبهم نك ادمز، كان يتحدث إلى جورج عندما دخلا الغرفة. (ارنست همنغواي القتلة).

جملة الاستنتاج في قطعة همنغواي تجعل من السهل علينا أن نفهم لماذا قرر ستانزل أن يصنف العملية السردية المحايدة تحت العملية السردية الصورية[1].

٣ ـ ٣ ـ ١٢ـ نأتي هنا إلى بعض الحالات الإشكالية، ويعود السبب إلى حقيقة أن كل الرواية أو القطعة من النص السردي قد تتضمن خصائص لأكثر من موقف سردي واحد، مما يُنتج ما يمكننا أن نطلق عليه حالات الحافة أو الحالات الحدودية borderline cases، والقطع الانتقالية transitional passages، أو المواقف السردية مختلطة الصيغ mixed-mode narrative situations. أما الظاهرة الأكثر شهرة فهي: العملية السردية من نوع المؤلف ـ الصوري.

*في العملية السردية المؤلف الصوري In authorial-figural narration:
يوجد المؤلف السارد والوسط الصوري.

أمثلة:

(١) (التكوين) لبرادبري: حيث تبدأ بشرح المؤلف، إلا أن هناك قسم في المنتصف يعرض من وجهة نظر البطل بدرجة كبيرة. فيما تنتهي القصة بتعليقات وتلخيص المؤلف.

(٢) رواية هنري جيمس (ما عرفته ميزي): حيث نجد أن إدراكات البطلة الصغيرة بالوعي المحدود جداً قد ضخمت بواسطة تعليقات السارد المؤلف المتوارية والمتطفلة.

---

(١) لمقاربة قصة همنغواي من وجهة نظر علم السرد ينظر:
Fowler (1977: 48-55); Lanser (1981: 264-276); Rimmon-Kenan (1983); Chatman (1990).

(٣) عـدد مـن قصـص جـويس الصـغيرة (دبلنيـون، حالـة مؤلمـة، المنـزل الخشبي): تبدأ بعرض المؤلف وتتابع بعملية سردية للمؤلف.

٣ـ ٣ـ ١٣ـ وكتمرين، حلل القطع التالية بوصفها أنماط عملية سردية مختلطة:

***تفتح ذهن لوثر فليجلر على قصتنا، إنه مستلقياً في سريره، لا يفكر في شيء، فقط منتبه إلى الأصوات، واع لأنفاسه، ومتحسس لضربات قلبه، ترقد إلى جواره زوجته، ترقد على جنبها الأيمن، وتستمتع بنومها، كانت تستحق النوم لما بذلته صباح عيد الميلاد، وعلى وجه الدقة، فقد اشتغلت في اليوم الذي سبقه ككلب، تنظف الديك الرومي وتخبز المعجنات، وحتى قبل عدة ساعات كانت تقلم الأشجار**(جون اوهارا، موعد في سامارا ٧).

***وتبعاً للمعتقدات البوذية، فإن أولئك اللذين ارتكبوا آثاما في حياتهم، سيقضون التجسيد المقبل في شكل فار، ضفدعة، أو أي حيوان آخر وضيع، كان (يوبو كاين) بوذياً طيباً وحريصاً على تجنب هذا الخطر. لقد كرس السنوات الأخيرة من عمره لأعمال الخير، والتي من شأنها أن تتراكم بما يكفيه للتفوق بقية حياته. من المحتمل أن أعماله الطيبة ستكون ببناء المعابد، أربعة معابد، خمسة، ستة، سبعة ... القساوسة هم من سيخبره بعددها ... مع نحوت حجرية ومظلات مذهبة، وأجراس صغيرة ترن مع الريح، كل رنة صلاة وسيعود إلى الأرض في صورة ذكر ادمي ... لأن المرأة تقف على ذات المستوى كفأر أو ضفدعة ... وفي أحسن الأحوال دابة نبيلة مثل الفيل.**

تدفقت كل هذه الأفكار إلى عقل يوبو كاين بسرعة وكصور في معظمها، كان عقله، على الرغم من براعته، ومكره متوحشا تماماً، ولم يعمل قط إلا لأجل نهاية محددة وقاطعة، أبعد ما يكون عن التأمل المجرد (اورل، أيام بورميه).

٣ ـ ٣ ـ ١٤ ـ النماذج الأقل شيوعاً من (عملية السرد مختلطة الصيغ) هي (عملية سرد الشخص الأول/ الشخص الثالث) كما مثلتها رواية (دكتور

فوستس) لتوماس مان، ولورنس ستيرن في رواية (تريسترام شاندي)، ودون ليفي في (مباهج بالتاسار الوحشية)، وجون بارث في رواية (Ambrose His Mark) وفاي ولدون في(قلب الوطن)، وفي قصة السيرة الذاتية لجين فيليب ريمتسما (ام كيلر) والتي تدور وقائعها في قبو(حيث احتجز الكاتب لثلاث وثلاثين يوماً) وقد سردت بحكي الشخص الثالث. وكما شرحها ريمتسما ("لا يوجد استمرارية ـ أنا، تقود من مكتبي إلى ذلك القبو" : ٤٦).

٣ ـ ٣ ـ ١٥ـ انتهاك المخططات المعيارية Violations of standard schemes: تلتقط المواقف السردية التي وصفت هنا كنماذج نمطية الخصائص السردية المعيارية (الوظيفة، الإستراتيجية، الموقف العاطفي والعقلاني، والمحدودية) وما يُطابقها من التوقعات القرائية في اطر معرفية مكتسبة ثقافياً. وفي كثير من الأحيان، فإن شروط هذه الأُطر يمكن أن تكون صريحة من خلال التفصيل غير المكتوب لعقد (السارد ـ المسرود له). ويحدث كثيراً أن يحتوي السرد على مفاجأة مخبأة، إما لأن القصة أخذت منحنى غير متوقع، أو لأنه أصبح من الصعب أن نسوي الصيغة الحالية من العرض من خلال الإطار الشامل أو العقد الذي اعتقدنا أنه بإمكاننا أن نوظفه حتى نقرأ أو نفهم بأحسن ما يكون. إن هذا النمط الثاني من التأثير السردي هو ما أطلق عله جينيت مصطلحات انتهاك أو تبدل أو مخالفة الشفرة 'transgression' or 'alteration' or 'infraction of code'.

***التبدل** alteration: تحويل (عادة ما يكون مؤقتاً) إلى صيغة عرض لا تعمل وفق التوقعات المعيارية المتعلقة بالموقف السردي الحالي. استحضر جينيت على وجه الخصوص مثال القطعة الموسيقية التي تصبح نشازاً كل لحظة أو تغير نغمتها)[1].

---

(١) ينظر: (Genette 1980 [1972]: 197).

أما بعض الحالات الإشكالية التي ذكرت أعلاه فيمكن تحليلها بصفتها مخالفات/ تبدل بهذا الفهم. فرق جينيت أيضاً بين هذين النوعين من التبدل:

***الاستفاضة** paralepsis: مخالفة تحدث بقول مستفيض ومسهب من السارد الذي يفترض أهلية قد لا يمتلكها، إنه سارد الشخص الأول (أو المؤرخ) سارداً ما يفكر به شخص آخر(١).

(مثال العملية السردية لمارسيل في أفكار برغوت الميتة) أو ما يحدث عندما لا يكون السارد موجوداً (افتراض غير مشروع عن أهلية المؤلف).

***الإيجاز** paralipsis: مخالفة تحدث بحذف معلومات حاسمة. إنه قول القليل جداً، ونمطياً فإن المؤلف السارد يزعم أنه لا يعرف ما حدث في فكر شخصياته، أو ما يجري في الوقت نفسه في مكان آخر، أو أن يخضع أفكار الشخصية للمراقبة تشويهاً، أو يدعي أنه مقيد بالمحدودية البشرية العادية على العموم. (ولتذكر هذا المصطلح فكر بالتشخيص البلاغي للحذف، والإغفال).

الاستفاضة والإيجاز هي أمثلة على انتهاك مبدأ غريس (١٩٧٥) الشهير عن التعاون cooperation. ويقوم على الفكرة الرئيسة في أن المتحدثين (الساردين) هم ملزمين اجتماعياً بأن يتبعوا مجموعة من الحكم والمثل والمبادئ، وبأن يعطوا القدر الكافي من المعلومات، وأن يقولوا الحقيقة، وأن يتحدثوا بهدف (بمعنى أن يقولوا ما يستحق أن يقال)، وأن يكونوا معنيين وذي علاقة، .... الخ. وتتضمن الاستراتيجيات المعرفية لتناول التبدلات:

أ ـ أقلمتها بحيث تصبح معطيات مقبولة متماسكة مع الإطار العام للتأويل.

ب ـ تهيئة وتكيف الإطار بحيث يسمح بالتبدل بصفته استثناء

ج ـ التعامل معها بوصفها خطأ أسلوبياً.

---

(١) ينظر: (Genette's 1980 [1972]: 208).

د ـ بحث عن إطار بديل (استبدالي).

أما الحالات المتكرر ذكرها بوصفها تبدلاً فهي: أجاثا كريستي في روايتها "مصرع روجركروياد" (رواية بوليسية تسرد من قبل السارد الأول الذي يتحول ليصبح الضحية نفسها)، وريتشارد هجز في روايته "الشبح" (سارد الشخص الأول يعيش ليروي حكاية موته بنفسه) وامبروز بيرسي في روايتها "حادث على جسر اوريل"، ولويس كارول في روايته "أليس في بلاد العجائب" (تحتوي على تبدل نحو عالم أحلام الشخصية). تعرض الحالة التالية التي بنيت من قبل فلمور (١٩٨١) تعديلاً لبداية رواية جويس "ايفيلين"، إنه تغير غير متسق وبعيد عن العملية السردية بصيغة ـ العاكس.

جلست عند الشباك مراقبة المساء يغزو الحي، اتكأ رأسها على ستارة النافذة وكانت رائحة القماش المتربة في أنفها. كانت متعبة.

"سيكون لها تأثيراً صادماً بلا ريب على القاري" يتابع فلمور "إذا كان لنا أن نقرأ السطر الأخير هكذا {من المحتمل أنها كانت متعبة}"[١].

(١)ينظر أيضاً:

Genette (1980 [1972]: 194-197); Edmiston (1991) [paralepsis/paralipsis put to excellent analytical use]; Jahn (1997) [narrative situations as cognitive frames; notion of replacement frames]; Lejeune (1989), Cohn (1999: ch. 2) [both on narrator-narratee contracts].

- ٤ -

الحدث، تحليل القصة، القابلية للقول

٤ ـ ١ ـ على الرغم من أن "حدث" مصطلح يشرح نفسه بصورة أو بأخرى، لكن دعنا نحاول أن نعطيه تعريفا أكثر دقة ووظيفية.

*الحدث action: هو سلسلة أفعال ووقائع، أو هو مجموع الوقائع تُكوِّن خط القصة على مستوى الفعل السردي. أما وحدة الفعل أو Narreme فهي: الوحدة السردية، أو الوظيفة الجذرية، والبذرة، والنواة. ووفقاً لدورفمان (١٩٦٩) فهي: هي نقطة بارزة متميزة (جزء صغير) على خط القصة.

الوقائع في خط القصة الابتدائي تبقى بارزة ومميزة عن الوقائع الخارجية التي تحدث قبل بداية أو بعد نهاية خط القصة الابتدائي (اللذان يشكلان ما قبل القصة وما بعدها على التوالي). وحسب سترنبيرغ[1]، فإن خط القصة الابتدائي يبدأ من الواقعة التمثيلية المفردة المعروضة. ينظر (٥. ٥. ٦ من هذه الدراسة). وعادةً ما تكون الحوار الأول[2].

عندما جاءت ليلة الدفع الأولى، ناديتها وسألتها "ما رأيك بنزهة في الغابة الملتوية؟". سيليت و(صورة قارب الصيد: ١٣٥) ولاحظ أن {بداية خط القصة الابتدائي أومئ إليه هنا بالواقعة التمثيلية المفردة المعروضة}.

٤ ـ ٢ ـ ما الذي يمكن أن نعده (التتابع الأدنى للوقائع)؟ إذا ما سمح أحدنا بتجاوز واقعة واحدة فحينئذ نعدّ قفز (الثعلب البني السريع على البقرة الكسولة)

---

(١) ينظر: (Sternberg (1993 [1978]: 49-50).

(٢) ينظر: (Rimmon-Kenan (1983: 61-63).

سرداً في أدنى حد ممكن. كذلك الملك مات، وقد جاء بيير، وأنا أمشي[1]. مثال آخر وظفه جينيت هو: (مارسل يصبح كاتباً) تكثف ببراعة رواية برست المؤلفة من ألفي صفحة في جملة سردية مفردة.

فيما يلي أمثلة أخرى عن السرد الأدنى (الأصغر)[2] Minimal narrative

١. أكلت جوان بيضة، وشرب بيتر كوبا من الحليب، ثم ذهبا إلى المسرح (برنس٧٦ : ١٩٨٢).

٢. مات الملك ثم ماتت الملكة من الأسى (فوستر).

٣. جاك وجيل/صعدا التل/ لجلب دلو الماء/وقع جاك أرضا/ وتكسر تاجه/ وتبعته جيل تهوي في أثره.

يضع مثال (برنس) قائمة مكشوفة بتتابع لوحدات الحدث، فيما يوضح مثال فوستر المبدأ في الترابط السببي بين وحدات القصة (انظر الحبكة في الفقرة (٤. ٦) من دراستنا هذه). أما الثالث فهو إيقاع لأنشودة طفولية تعبر عن نفسها بكونها حدثت بالاتصال الضمني والفيزيقي[3].

٤ ـ ٣ ـ لا يحمل أي من الأمثلة السابقة درجة عالية من القابلية للقول[4]

---

(١) ينظر: (Genette 1988 [1983]: 18-20).

(٢) Minimal narrative وهو ١ـ سرد يعرض حدثاً واحداً: "لقد فتحت الباب" ٢ ـ سرد يحتوي على نقطة اتصال زمنية واحدة بحسب لابوف، مثال: "لقد أكلت ثم نامت" Genette 1983، Labov 1972 ـ ينظر، المصطلح السردي، تاليف جيرالد برنس وترجمة عابد الخزندار.

(٣) ينظر أيضاً: كولر ١٩٧٥ {في الوحدات السردية}، برانيجان(1992: 11-12; 222n29) جاتمان (1978: 30-314548) .. وجدير بالذكر أن (بروب، ١٩٦٩) هو أول بنيوي مشهور يأخذ بعين الاعتبار وحدات القصة الوظيفية (في الحكايات الشعبية الروسية).

(٤) ينظر: (Labov 1972; Ryan 1991: ch. 8).

وعادةً، فإن القصة تتطلب وجود نقطة أساسية، وأن تعطي درساً، وأن تعرض تجربة مثيرة (درجة عالية من التجريبية ' experientiality ' كما أطلق عليها فلودرنك ١٩٩٦، مبرزاً هذا العنصر بوصفة السمة الأساسية المركزية لكل النصوص السردية)، وأن ترتب وقائعها في تعاقب مثير.

يقول برانيغان في معرض تخطيطه لمقترحه:

أريد أن أختبر كيف يمكننا التوصل إلى معرفة أن شيئاً ما هو سرد وكيف أن السرد قادر على أن يجعل تجربتنا ومشاعرنا جلية وواضحة. وسأبرهن أنه يوجد أكثر من طريقة لتصنيف النصوص: السرد هو نشاط إدراكي ينظم المعطيات والمعلومات في قالب خاص يعرض ويشرح تجربة. (برانيغان ١٩٩٢ : ٣).

وجيرومي برونر، أيضاً، عدّ القابلية للقول والتجريبية tellability and experientiality هي جوهر السرد:

{السرد} يتعامل مع النية والحدث والتقلبات والعواقب البشرية وشبه البشرية التي تعلّم سبيلهم. إنه (جوهر السرد) يجاهد لوضع معجزاته اللازمنية في دقائق تجربة، وأن يموضع التجربة في زمان ومكان {...}. إن القصة يجب أن تبني مَنْظرين في وقت واحد: الأول هو منظر الحدث حيث المكونات هي: الوسيط أو الفعال، النية أو الغرض، الموقف، الأداة[....] فيما الآخر هو منظر الوعي: ما الذي يعرفه ويفكر ويشعر به هؤلاء المتورطون بالحدث أو ما لذي لا يعرفونه ولا يفكرون به ولا يحسونه [....]. وفي الواقع، إنه اختراع الروائيين الحداثيين والكتاب المسرحيين بأن يخلقوا عالماً من الحقائق العقلية للأبطال تاركين معرفة الحياة الواقعية لعالم ضمني (١٣ :١٩٨٦ـ ١٤). وفي محاولة لربط القوالب الشاملة للقصة مع نوعيين سرديين بدائيي النمط هما: الرومانتيكية التراجي ـ كوميدية، والملحمة التراجي ـ كوميدية. انظر هوغان (٢٠٠٣).

ربط هياكاوا القابلية للقول بقدرة التماهي والتقمص العاطفي potential of identification and empathy.. ميز هياكاوا بين التماهي بواسطة الإدراك

(الاعتراف) الذاتي، identification by self-recognition وبين التماهي لأجل إشباع الرغبة identification for wish-fulfillment.

هناك نوعان من التماهي التي يمكن أن يطبقها القارئ مع الشخصيات في القصة. الأولى: من المكن أن يتعرف على شخصية القصة بوصفها تمثيلاً حقيقياً لنفسه بصورة أو بأخرى (مثلاً، تتعرض شخصية القصة لسوء تفهم الوالدين، بينما القارئ، بسبب السرد المفعم بالحيوية، يعترف (يدرك) تجربته الخاصة في شخصية القصة). والثانية، إن القاري من المكن أن يجد، عن طريق الاعتراف وإدراك ذاته في القصة) إشباع لرغباته الخاصة (فعلى سبيل المثال، يمكن أن يكون القارئ فقيراً، أو ليس جذاباً بما فيه الكفاية، وليس مرغوباً من الجنس الآخر، ولكنه قد يحصل على رضا رمزي إذا ما أدرك نفسه مع شخصية القصة التي تعرض شخصاً غنياً وسيماً ومطارداً من قبل مئات النساء).

ليس من السهل أن نضع خطوطاً حاسمة وسريعة بين هذين النوعين من الاعتراف أو الإدراك، ولكن من حيث المبدأ فإن النوع الأول (الذي من الممكن أن نطلق عليه التماهي عن طريق الإدراك أو الاعتراف الذاتي) يرتكز على التشابه بين تجربة القارئ وتجربة الشخصية في القصة، بينما الأخير (التماهي لإشباع الرغبة) يرتكز على عدم التشابه بين حياة القارئ الفاترة وحياة شخصية القصة المثيرة. وكثير من (بل ربما معظم) القصص تجذب (أو تسعى إلى جذب) هوية القارئ بكلتا الطريقتين.

٤ ـ ٤ ـ في الشعر، رأينا كيف أن هذه الوحدات تتجمع لتشكل وحدات أكثر تعقيداً. وكما أن عدد من المقاطع يشكل بحراً شعرياً والبحر الشعري هو: الترتيب الإيقاعي لمقاطع الكلمات وفقاً لعدد ونوع التفعيلات في البيت الشعري، فإن الوحدات الفعلية تتجمع لتكون الوقائع أو الحلقات.

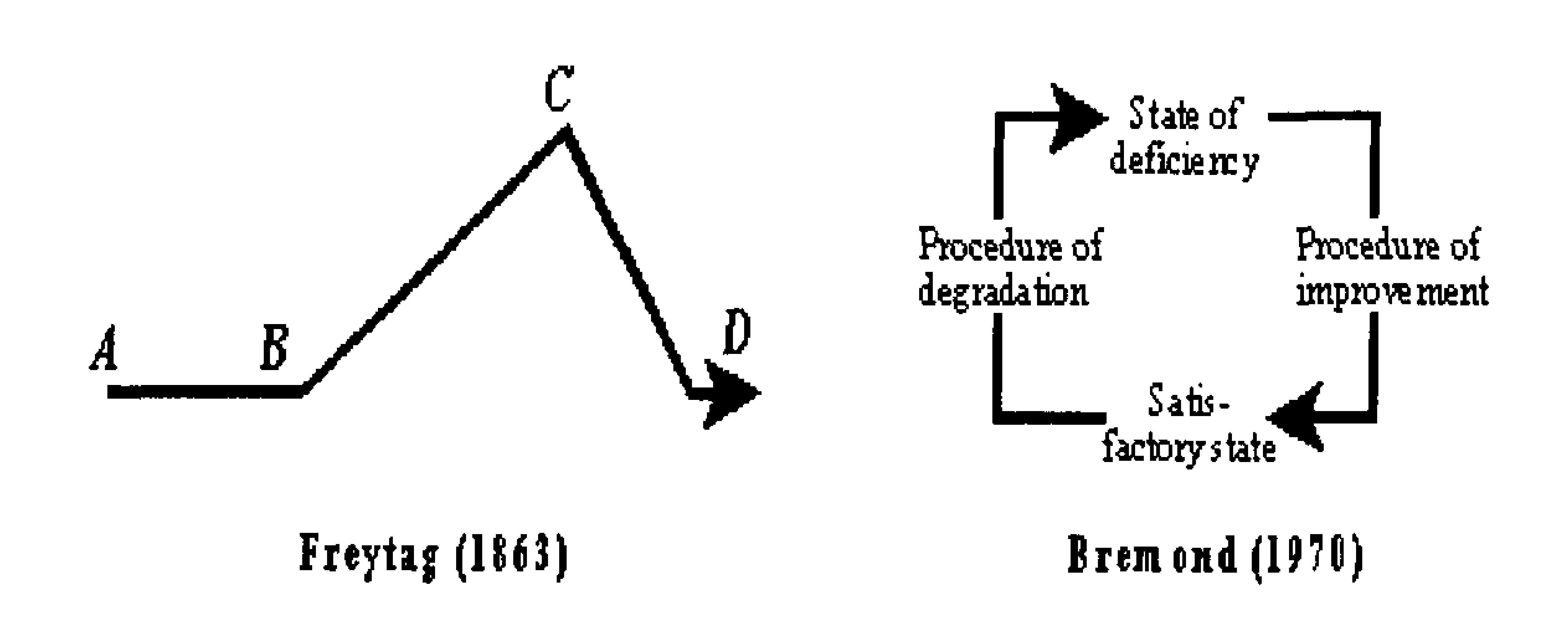
والحلقة أو الواقعة episode[1]: هي مجموعة من الوحدات الفعلية action

---

(١) Episod الحلقة أو الواقعة: حلقة من الوقائع المتعلقة يبعضها البعض والتي تقف بمعزل عن

units تتكون من ثلاثة أجزاء: إيضاح[1] an exposition، وتعقيد complication والانحلال resolution.[2]. وبهذا يمكن وصف القصة بأنها سلسلة من الوحدات الفعلية (كما ذكرنا سابقاً) أو سلسلة من الوقائع أو الحلقات. (تعريف الحلقة أو الواقعة يتوافق مع نموذجين تصويريين للمسارات السردية اللذين أصبحا مشهورين وهما: هرم فريتاج ١٨٦٣ ويعرف كالتالي ((Freytag's pyramid هرم فريتاج العرض التخطيطى لبنية التراجيديا عند فريتاج: وقد استخدم هرم فريتاج غالباً لتمييز (الوجهات المختلفة) للعقدة في السرد. Freytag18nction))، والحلقة رباعية المراحل لبريمون ١٩٧٠.

وصف هرم فريتاج في الأصل الفعل والبنية القلقة للمأساة الخماسية الفعل الكلاسيكية، فيما يهدف نموذج بريمون إلى نظام تغيرات الحالة المحتملة في الحكايات الشعبية الفرنسية. وبالتأكيد فإن كلا النموذجين يحمل تداعيات أو دلالات وثيقة الصلة بالموضوع وأكثر شمولا وعمومية.

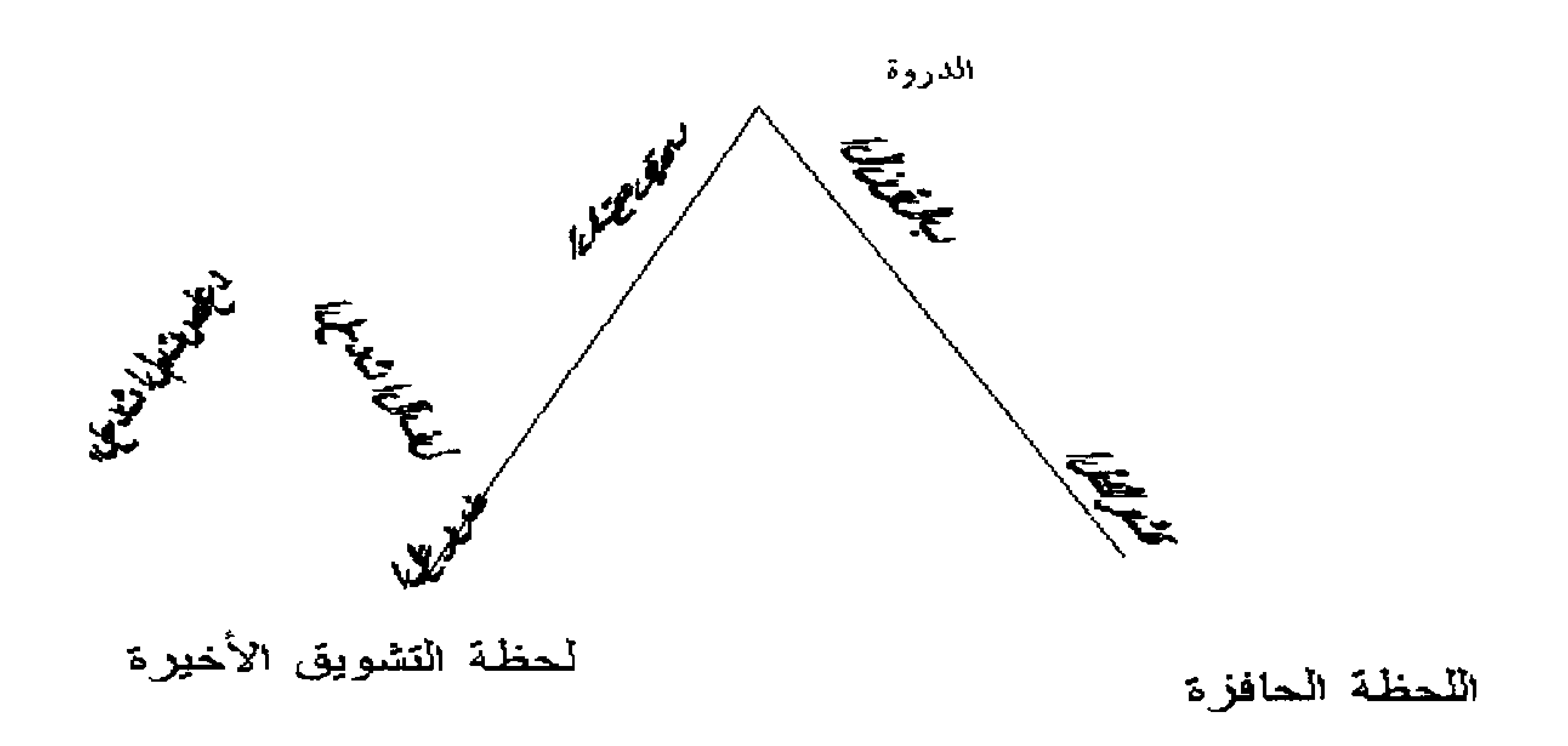


Freytag (1863) — Bremond (1970)

بقية الأحداث المحيطة بها لاحتوائها على سمة أو أكثر تجمع بينها وللوحدة التي تربطها. الدكتور مجدى وهبة في كتابه: معجم مصطلحات الأدب ترجم episode: بالحلقة أو الواقعة.

(٢) إيضاح أو كشف وهو عرض الظروف الحاصلة قبل بداية الحدث، وفى الكثير من أنواع السرد فإن الإيضاح قد يؤخر فالمعلومات الإيضاحية قد تقدم بعد أن يبدأ الحدث.

(٢) ينظر: (Kintsch 1976).



وفيما يتعلق بالجزء الأساسي من الحكايات الخرافية، يضيف كلود ريمون (١٩٧٠ : ٢٥١) "تبدأ الحلقة من حالة الرضا أو النقص وتنتهي عادةً بترسيخ حالة الرضا والإشباع". بمعنى وصفة "إنهم يعيشون بسعادة بعد ذلك وإلى الأبد". وفيما يتعلق بمثلث أو هرم فريتاج فإن شرح بارت يفي بالغرض في حدود بحثنا الحالي :

AB : تمثل الإيضاح، B : هي المدخل إلى الصراع، BC : الفعل المتصاعد، التعقيد وتطور الصراع، C : الذروة أو تحول الفعل the climax (النقطة التي يصل فيها التوتر إلى أقصاه، نقطة الأوج في حدة متصاعدة، وفي البنية التقليدية للعقدة فإن الذروة تشكل النقطة القصوى في الحدث المتصاعد)، CD : حل العقدة أو انحلال الصراع (الحل، حل العقدةDenouement : نتيجة أو انحلال العقدة، إزالة التعقيد، النهاية). وبينما لا يوجد سبب لعدّ هذا النموذج ضرورة مطلقة، إلا أنه ـ مثل غيره من الاتفاقات والتقاليد ـ أصبح تقليداً أو اصطلاحاً لأن عدد كبير من الناس على مر السنوات تعلموا بالتجربة والخطأ أنه فعال. (بارث ١٩٦٨ : ٩٩).

٤ ـ ٥ ـ نحويات القصة Story grammars[1] :

---

(١) نحو القصة Story grammars : نحو أو مجموعة من التقريرات والصيغ المتعلقة بمجموعة منظمة من القواعد مسئولة عن بنية القصص، نحو يحدد العناصر الطبيعية المؤلفة للقصص

وقد بُذلت جهود متنوعة لاستنباط نحويات القصة بالتوازي مع خطوط نحو تشومسكي التولدي. وبعض هذه النحويات لازال يوظف أو يشار إليه حتى اليوم، ولاسيما في سياق الدراسات الفلوكلورية، والتحليل التجريبي(ستاين ١٩٨٢)، والدراسات المعرفية في الذكاء الاصطناعي (ريان ١٩٩١)[1].

٤ ـ ٦ ـ تمرين. بتوظيف مصطلح "واقعة" و"نموذجي تقدم السرد". بين أن (القصص البدائية) التالية من المحتمل أن تمتلك درجة عالية نسبياً من القابلية للقول:

١. يقابل الصبي الفتاة، يفقد الصبي الفتاة، يحصل الصبي على الفتاة

والمميزة لعلاقاتها. ونحو القصة يُعد القصة مؤلفة من مجموعة من الوقائع التى تقرب الشخصية أو تبعدها من الهدف من خلال وصولها أو عدم وصولها إلى هدف قبلى subgoal، وفى النحو المتعلق بالقصص البسيطة الذي وضعه ثورندايك، فعلى سبيل المثال كل قاعدة في مجموعة منتظمة تتخذ شكل س ص (على أن تقرأ: إعادة كتابة "سَ وصّ" أو "س تتألف من ص") والأقواس تستخدم لتضم مواد مختارة من البدائل: إعادات كتابة محتملة لنفس المادة أو مواد مختلفة تنتج نفس إعادة الكتابة توضع بين علامات ضامة، وهذه العلامة (*) تشير إلى أن العنصر ممكن أن يتكرر وهذا الرمز + يشير إلى توليفة من العناصر فى تراتب مساقى: ونحو القصة الذي طور من قبل السيكولوجية المعرفية والمعلومات المكتسبة قد أثر بشكل حاسم في دراسة تأثير البنية ومتغيرات المحتوى على الذاكرة واستيعاب النصوص السردية فهي محاولات للاستحواذ على المخططات البنيوية التجريدية التى تسمح بفهم السرد والحفاظ عليه.، راجع Black and Bower 1980 ; van Dijk 1980 ; Glen 1978 ; Mandler and Johnson 1977 ; Rumelhart 1975 ; Schank 1975 ; Thorndyke 1975 ; Wilensky 1978، ينظر، المصطلح السردي، تأليف جيرالد برنس، ترجمة عابد الخزندار.

(١) ينظر أيضاً:

van Dijk (1972), Prince (1973), Rumelhart (1975), Mandler and Johnson (1977), Pavel (1985).

(قانون بنسون في الكوميديا الرومانسية).

٢. المجتمع مهدد بتنين. يركب البطل حصانه حتى يعثر عليه. يلتقي التنين في غابة ويقتله. بعد عودته إلى موطنه، هو كوفئ بسخاء. [الإطار العمل لأسطورة التنين ـ القاتل؛ لنسخة محققة انظر لويس كارول "الثرثرة"].

٣. امرأة شابة تعيش في ظروف محلية خانقة. تقع في حب بحار الذي يعدها بحياة جديدة في بلد بعيد. ولكنها، تمزقت بين حب صديقها، وواجبها تجاه أسرتها، مما يجعلها غير قادرة على الهرب. [موجز "إيفلين"لجويس].

٤. ويعد أن سرق التوريد الـ (٤٠٧٧) للهيدروكورتيزون من قبل رجال السوق السوداء، يدبر هوك وتابر صفقة مع بائع السوق السوداء المحلية (جاك سو) للحصول على كمية أخرى. المصيدة: مكتب هنري العتيق من خشب البلوط، الذي تفتت بساطور بينما هنري يرقب غير مصدق. [موجز غير محرر من M*A*S*H الحلقة ٢ "إلى السوق، إلى السوق"، وبثت في ٢٤ سبتمبر ١٩٧٢؛ ونقلت من موقع http://www. Faqs. org/ faqs/ tv/ mash/ guide/. (لاحظ نوع وكمية المعلومات الأساسية الخلفية التي نحتاجها هنا لنجعلها ممكنة الفهم لغير العابر)).

٤ ـ ٧ ـ قدم مصطلحاً القصة والحبكة أصلاً في كتاب فورستر (أوجه الرواية)E. M[1]. ومن الناحية المثالية، فإن على المرء أن يميز بين ثلاثة أفعال مرتبطة بالأوجه هي:

١ ـ تسلسل الأحداث كما هي مرتبة في الخطاب، ٢ ـ الفعل كما حدث تبعاً لتسلسله الزمني الفعلي (= القصة)، ٣ ـ البناء السببي للقصة (= الحبكة).

***قصة**story: هي التسلسل الزمني للأحداث أو الوقائع. ويفحص تحليل

---

(١) ينظر: .Forster's Aspects of the Novel (1976 [1927]).

القصة القياس الزمني وتماسك أو ترابط تسلسل الأحداث المنطقي. والسؤال الأساسي المتعلق ببناء القصة هو "ماذا حدث بعد ذلك"؟، (مثال فوستر: مات الملك، ثم ماتت الملكة). لاحظ أن الخطاب السردي غير ملزم بعرض القصة بشكل ترتيب زمني محض، إذ من الممكن أن يبدأ السرد "بوحدة الفعل" بسهولة، ثم ينفذ لقطة استراجعية حيث ج، ثم لقطة إستباقية نحو ب، الخ. وللمزيد ينظر: اللقطة الاسترجاعية واللقطة الإستباقية، والمفارقة الزمنية في الفقرة (٥. ٢) السابقة.

العقدة(الحبكة) plot: هي البناء المنطقي والسببي للقصة. والسؤال الأساسي المتعلق ببناء العقدة هو: لماذا يحدث هذا؟ (مثال فوستر: مات الملك ثم ماتت الملكة من الأسى). ويمكن أن تحتوي النصوص على درجات مختلفة الاتساع من وصلات الربط العقدية، بعضها محكم وخطي (نمطياً: كل وحدة فعل تمثل نتيجة سببية لشيء حدث قبلاً - الشخصيات تريد تحقيق الأحلام، تستمر في البحث، تضع خططاً، تجتاز العقبات، تنجح في الاختبارات، الخ) فيما تستغل أخرى الحبكات الفسيفسائية 'mosaic plots' (سكانالان ١٩٨٨: الفصل السابع) حيث التماسك السببي ليس جلياً على الفور، وبعضها يكون محبوكاً على نحو مهلهل، وعرضي، وتحركه المصادفة، ومن المحتمل أنه يتجنب التحبيك كله. وللتوضيح فإن الحكايات الخرافية عادةً ما تكون خطية ومحكمة الحبك تتبع قالب: أ يعمل س لأن ب قد عمل (يعمل بواسطة) ص. الملكة غيورة لأن بياض الثلج أصبحت أجمل منها ولهذا تأمر الصياد أن يقتلها. ولكن الصياد لا يفعل ذلك لأنه يرأف ببياض الثلج (لأنها جميلة جداً) الخ[1].

٤ـ ٨ ـ تعرض بعض التلخيصات أو الموجزات صياغة جديدة للنص على أساس محتوى مرتكز على الحبكة plot-oriented content. ولتحليل مفصل

---

(١) ينظر: Forster (1976 [1927]); Bremond (1970); Rimmon-Kenan (1983: ch. 1); Pavel (1985a); Ryan (1991); Gutenberg (2000).

للقصة، يستخرج المرء عادةً خط القصة الزمني بحيث أن كل الوقائع الهامة توضع وترتب في تتال وتتابع وامتداد صحيح. وعموماً، فإن نموذج الخط الزمني هو نقطة انطلاق جيدة لمسح الأفكار الأساسية ووحدات الفعل، وتساعد أيضاً على تصور الوقائع التي تعرض في تفصيل مسرحي أو تمثيلي في مقابل الوقائع التي تروى أو تنقل نقلا فحسب، مثلاً عرض السارد. إن نموذج الخط الزمني يمكن أن يعرض تناقض ذو أهمية بين زمن القصة وزمن الخطاب. ينظر الفقرة (٥. ٢. ٢) من هذه الدراسة[١].

نعرض هنا نموذج خط الزمن، ووحدة الفعل لقصة سيليت و(صورة قارب الصيد) ولمزيد من التفاصيل حول تحليل القصة بتوظيف هذا النموذج انظر فقرة (٩) دراسة الحالة في هذه الدراسة.

القصة	الوحدة	التفاصيل النصية
قبل التاريخ	أ	إشارات متنوعة إلي شباب هاري.
خط القصة الأساسي	ب	سير هاري وكاثي مشيا على الإقدام في الغابة الملتوية هاري ٢٤ وكاثي ٣٠ سنة.
	ج	الحياة الزوجية "ست سنوات".
	د	حادثة حرق الكتب كاثي تترك هاري (هاري (٣٠ عاماً).
	هـ	مرور عشر سنوات، إشارات قليلة جداً إلى حياة هاري عازباً.
	و	كاثي تعود للقاءات في المناسبات الصورة ترهن عدة مرات.
	ي	كاثي تصدم بواسطة سيارة شحن جنازة كاثي
بعد التاريخ	ع	الحياة بعد موت كاثي(ست سنوات).
الخطاب ـ الآن		١٩٥١ "لماذا قد عشت، أتساءل".

(١) ينظر: Pfister (1977/1988: chs 6, 7. 4. 3); Genette (1980 [1972]: ch. 1-3).

٤ ـ ٩ ـ البدايات والنهايات:

***البـدايات** incipit: هـي القنـاة الافتتاحيـة للـنص بـونهيم (١٩٨٢: الفصل٦).

***نقطة الهجوم** point of attack: هي الواقعة المختارة لبدء خط الفعل الرئيسي. ولدينا ثلاث خيارات أساسية:

١. بدايـة ab ovo "(المصـطلح أو التعـبير لاتـيني الأصـل "ab Ovo" استعمله الشاعر "هوراس" في كتابه "فن الشعر" ويعني الحديث المفصّل في موضوع ما منذ بداياته، وهـو مستعمل هكـذا في معظـم لغـات أوروبـا الغربيـة" والقصـة النمطية من هذا النوع تبدأ بمولد البطل وحالة من التوازن أو اللاصراع.

٢. in medias res (مصـطلح لاتيني يعـني البدء مـن منتصف الأشياء) تكون نقطة الهجوم قريبة من ذروة الحدث.

٣. in ultimas res حيث نقطة الهجوم تحدث بعد الذروة وقريباً من النهاية. إن القصص الحداثية القصيرة عادةً ما تبدأ بوصفها in medias res[1].

*النهاية (الغلق) closure: هي نمط الختام الذي ينهي النص. واصطلاحياً، فإن السرديات عادةً ما تختتم بخاتمة[2] أو بمشهد(عادة، الحوار النهائي). وتقليدياً، فإن الصراع الأساسي في النصوص الموجهة بالحبكة ينحل بالزواج، أو الموت، أو أي مخرج يحقق الرضا الجمالي والمعنوي لنصل في النهاية إلى حالة التوازن. ولكن كثيراً من النصوص الحداثية، تفتقد إلى النهاية. فقد يكون مفتوح النهاية open-ended (نهايـة الأسـبوع لولـدون)، أو يتوقـف عـن السـرد ببسـاطة (القتلـة لهمنغواي) وخاتمة مبهمة(اللغز لفاول) أو غامضة (بلد المكفوفين لويلز) أو أن تعطي نهايات بديلة (التكوين لبرادبري).

---

(١) ينظر: (Schwarze 1989: 160 [on Latin terms]).

(٢) الخاتمة **Epilogue**: الفصل الأخير في بعض أشكال السرد ويجئ بعد حل العقدة ولكن لا يجب الخلط بينه وبينها، والخاتمة تساعد على تحقيق الهدف من العمل. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمه: عابد الخازندار.

ـ ٥ ـ

الصيغة السردية الدالة على زمن الفعل، الزمن، الصيغ السردية

٥ ـ ١ ـ الصيغ السردية الدالة على زمن الفعل:

٥ ـ ١ـ ١ ـ هناك صيغتان سرديتان دالتان على زمن الفعل، السرد الماضي والسرد الحاضر، وعادةً فإن التوظيف النصي للصيغ الدالة على زمن الفعل يتعلق ب/ ويعتمد على النقطة الحالية من زمن فعل كلام السارد. ومن الطبيعي أن الصيغة الدالة على الزمن التي توظف في خطاب الشخصية تعتمد على النقطة الحالية من الزمن في فعل القصة ولهذا، فإن:

الخطاب ـ الآن: هو اللحظة الحالية من زمن الخطاب (٥. ٥. ٢): آنية السارد.

والقصة ـ الآن: هي اللحظة الحالية من زمن القصة (٥. ٥. ٢): آنية الشخصية.

٥ ـ ١ـ ٢ ـ سنتعرف هنا كيف يمكن لنا أن نحدد الصيغة الزمانية للنص السردي: التقط جملة تعرض فعلاً وحدد الصيغة الزمنية لفعلها الكامل. فإذا كان هذا الزمن ماضياً أو مرتبطاً به كالماضي المستمر مثلاً فإن الصيغة الزمانية للسرد هي الماضي، وإذا كان مضارعاً فإن الصيغة الزمنية للسرد هي المضارع. الصيغة الزمانية للسرد تبقى ثابتة على امتداد طويل من النص أو على النص بكامله[1].

- **جيمس، قالت {سرد في الماضي} العمة اميلي بصوت أجش "يجب أن تغادر السرير.... الأم تحتاج إلى هدوء تام"** (دوس باسوس، الانتقال إلى مانهاتن).

---

(١) ينظر: (Stanzel (1984: 23-28); Cohn (1993: 21).

• **مرتعشاً من رأسه إلى أخمص قدميه، الرجل، يقف منتصباً {سرد في الحاضر} يسند جسده المرتجف على ذراعيه، ويتلفت حوله** (ديكنز، ادون درود).

*تحول الصيغة الزمانية/tense switch/tense shift التحول من الصيغة الزمانية الحالية للسرد إلى الصيغة الزمانية المتمة (من سرد الماضي إلى سرد الحاضر وبالعكس). ويوظف التحول في الصيغة الزمانية عادةً للحصول على تأثير زيادة الحدة أو التباين (التحرك إلى الداخل/ خارج البؤرة)، تغير المنظورية، ....الخ.

٥ ـ ١ ـ ٣ ـ إن صيغة المضارع أو الحاضر في النص السردي يمكن أن يكون لها وظائف متعددة (كاسبيرز ١٩٧٥):

***السرد الحاضر** narrative present : أحد نوعي الصيغ الزمانية للسرد (انظر أعلاه). السرد الحاضر يمثل واجهة القصة ـ الآن، وخلفية الخطاب ـ الآن.

***الحاضر التاريخي** historical present : الصيغة الزمانية الحالية المحلية في الخطاب الزمني الماضي، وعادةً ما تنتج تأثيراً الاستعجال الملح أو الإيماء إلى الذروة (يمكن مقارنتها بتوظيف الحركة البطيئة في السينما؟).

***الحاضر المأثور الحاضر العام**: gnomic present/generic present يعرض ما يبدو أنه حقائق عامة مشتركة أو تقارير تدعي الصلاحية العامة. عادةً على شكل أمثال[1].

أمثلة:

• **إنها حقيقة يعترف بها في كل الدنيا، الرجل الأعزب الممتلك ثروة وفيرة، لابد أن يكون بحاجة إلى زوجة.** (جملة مأثورة تهكمية وظفت في بداية رواية العروس والكبرياء لجين اوستن).

• **كان ديزي دون ميتاً أيضاً، وقد عاد الزوجان وتر إلى انجلترا، كل**

---

(١) ينظر Chatman (1978: 82); Stanzel (1984: 108); Wales (1989: 219, 375).

شـيء تغير(حاضر مأثور) الآن هي سوف تهرب بعيداً كـالآخرين، ستترك وطنها(جويس، ايفيلين).

*****الحاضر الإجمالي**synoptic present: توظيف الصيغة الزمانية في المضارع أو الحاضر في ملخص الفصل، عنوانه... الخ "رحلات السيد بكويك إلى ابسويتش ويواجه مغامرة رومانسية" ديكنز، أوراق بكويك، مقتبسة من ستانزل ١٩٨٢ : ٤٢.

٥ ـ ١ ـ ٤ ـ تصنيف السرد على أساس الصيغة الزمنية للفعل: وبالاعتماد على الأسبقية أو اللازمية المنطقية بين الخطاب ـ الآن والقصة ـ الآن، يمكن للمرء أن يميز بين ثلاث حالات رئيسية:

*****العملية السردية الاستعادية** retrospective narration: تنتج سرداً في صيغة الماضي. بحيث أن كل حوادثه ووحدة أفعاله حدثت في الماضي.

*****العملية السردية التزامنية** concurrent narration: تنتج سرداً في صيغة الحاضر. بحيث تحدث أفعاله في ذات الوقت الذي تسرد فيه (القصة الآن والخطاب الآن متطابقان) والحالة النمطية هنا هي اليوميات، تقارير من موقع الحدث، انظر العملية السردية المتواكبة أو المتزامنة. ينظر (٣. ٣. ١١) من الدراسة التي بين يديك.

*العملية السردية المستقبلية prospective narration: تنتج سرداً بصيغة المستقبل الذي يسرد الأحداث التي لم تحدث بعد. مثال السرد التنبؤي. انظر مارغولين (١٩٩٩) لمسح تفصيلي مقارن.

٥ ـ ٢ ـ تحليل الزمن:

يهتم تحليل الزمن بالأسئلة الثلاثة التالية: متى؟ إلى أي فترة؟ وما مدى تكرار(كم مرة غالباً)؟

يشير الترتيب أو التراتب (محور النظام) Order إلى تناول التتابع الميقاتي (الكرونولوجيا) في القصة. أما الدوام أو البقاء (محور االديمومة) **(duration)**

فيغطي التناسب والانسجام بين زمن القصة وزمن الخطاب. فيما يشير التكرار (محور التواتر) (frequency) إلى الطرق المحتملة لعرض وحدات الفعل المتكررة أو المنفردة(١).

٥ ـ ٢ ـ ١ ـ التراتب (محور النظام) (متى؟)(Order (When?‎. : والسؤال الأساسي هنا هو: هل أن عرض القصة يتبع التسلسل الطبيعي للأحداث؟. وإذا ما حدث ذلك فإنه يكون لدينا تتابعاً ميقاتياً chronological order وإن لم يكن فإننا نواجه شكلاً من المفارقة الزمنية(٢).

*المفارقة الزمنية anachrony: هي انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة والنمطان الأساسيان هنا هما اللقطات الاسترجاعية flashbacks واللقطات الاستباقية flashforwards.

وفي حالة ما إذا كانت المفارقة الزمنية حقيقية أو واقعية فإنها تكون مفارقة زمنية موضوعية objective anachrony. أما رؤى الشخصية عن المستقبل أو تذكر الأحداث الماضية فهي مفارقات زمنية ذاتية subjective anachronies. والمفارقة الزمنية التكراريةRepetitive anachronies هي التي تعيد الأحداث التي سُردت. أما المفارقات الزمنية التكميلية completive anachronies فهي التي تعرض الأحداث التي حذفت من خط القصة الأساسي. والمفارقات الزمنية الخارجية: anachronies External: فهي تلك التي تعرض الأحداث التي حدثت قبل بداية خط القصة الأساسي أو بعد نهايته. أما المفارقات الموجودة في

---

(١) ينظر:

Genette (1980 [1972]: 33-85, 87-112, 113-160); Toolan (1988: 48-67); Rimmon-Kenan (1983: 43-58). For a more general account see Ricoeur (1983; 1988).

(٢) ويشير جيرار جنيت إلى "المفارقات السردية **Anachronies narratives** "بأنها مختلف أشكال الانقطاعات **Discordances** بين نظام القصة ونظام الخطاب.

طيات خط القصة الأساسي أو بكلمات أخرى المتضمنة في نطاقه فهي المفارقات الزمنية الداخلية internal anachronies.(١)

ويؤخر الفصل الأول في "لوري تحت البركان "كل الأفعال سنة، بحيث يجعلها أما لقطات استباقية أو استرجاعية. وينحرف خطاب جراهام سوفت في(ووترلاند) كثيراً عن التتابع الميقاتي للقصة. بينما يحتفظ مارتن ايمز في (سهم الزمن) بالتتابع الميقاتي للقصة (يحكي القصة بطريقة اللقطات الاسترجاعية)

*** اللقطات الاسترجاعية/الاستذكار/ اللواحق** flashback /retrospection /analepsis: عرض الأحداث التي قد حدثت قبل القصة ـ الآن الحالية. وتعرض اللقطات الاسترجاعية الخارجية الأحداث التي حدثت قبل خط القصة الرئيسي(ما قبل التاريخ).

***اللقطات الاستباقية/استباق الحدث، /السوابق** flashforward /anticipation / prolepsis: هو عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح. وتتضمن اللقطة الاستباقية الخارجية حدثاً وقع بعد انتهاء خط القصة الأساسي. أما اللقطة الاستباقية الموضوعية أو استباق الحدث(استشراف الحدث) المتيقن فإنها تعرض حدثاً سوف يحدث فعلاً. في حين أن اللقطة الاستباقية الذاتية أو استباق الحدث غير المؤكد ليس أكثر من رؤية الشخصية لحدث مستقبلي محتمل(٢).

- **بعد مضي ساعة لم يكن فيلدنج في مكتب الحفلة ولا في قاعة تير بري. لقد أُبعد ذلك الوفيّ، مع الاعتذار، قليل من عرفوا أنه خلال ثلاثة أيام كان**

---

(١) ينظر:

Genette (1980 [1972]: 35-85); Rimmon-Kenan (1983: 46-51); Toolan (1988: 49-50); Ci (1988) [a critical account].

(٢) ينظر:

. Genette (1980 [1972]: 40, 48-79); Lintvelt 1981: 53-4; Rimmon-Kenan (1983: 46-51); Toolan (1988: 50-54); Ci (1988). Examples:

سبب خيبة أملهم كونهم موضوع عناوين الأخبار. (فاولر، اللغز، ١٩٠) (استباق يقيني).

- **أرى حياة تلك التي ضحيت بحياتي من أجلها، مسالمة، نافعة، مزدهرة، وسعيدة، في انجلترا التي لن أراها بعد الآن، أراها مع طفل في حضنها، يحمل اسمي، أرى والدها، مسناً ومحنياً، ولكن من ناحية أخرى متماسكاً ومخلصاً لكل الرجال في مكتب الشفاء، ويعيش بسلام. أرى الرجل الطيب العجوز، صديقهم لمدة طويلة، لعشر سنوات، يزودهم بكل ما يملك، ويغادر بهدوء إلى ما يستحقه من الجزاء ـ والمكافأة.** (ديكنز، قصة مدينتين ٤٠٤) [القطة استباقية ذاتية وخارجية وتكميلية].

***اللازمنية** achrony: واقعة تفتقر إلى أي ارتباط زمني بوقائع أخرى، واقعة بدون تاريخ(١).

٥ ـ ٢ ـ ٢: أما الدوام أو البقاء(محور االديمومة) (duration) فهو الذي يترجم بسؤال: إلى أي فترة؟ (How long?): والتميز الأساسي الذي يجب أن نقيمه هنا هو بين زمن القصة وزمن الخطاب(٢).

***زمن الخطاب**: discourse time: هو الوقت الذي يستغرقه القارئ لقراءة القطعة في المتوسط أو بشمولية أكثر: فإن زمن الخطاب لكل النص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات، الأسطر، أو الصفحات للنص (القاعدة بالنسبة لجمهور الراديو أن كل سطر مطبوع يستغرق ثانية ونصف).

أما الأسئلة النمطية المتوجهة إلى زمن الخطاب فهي: هل يمكن قراءة النص في جلسة واحدة؟ (تعريف بو للقصة القصيرة). كيف يرتبط زمن القصة بزمن

---

(١) ينظر: (Genette 1980 [1972]: 84).

(٢) ينظر: (Müller 1968 [1948]).

الخطاب؟. بمعنى، كم من الوقت نحتاج لنحكي/ نقرأ هذه الواقعة؟ في مقابل كم من الوقت استغرق الحدث؟[1].

*زمن القصة story time: هو الزمن التخيلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية، الذي يستغرقه الحدث كله. ولتحديد زمن القصة، فإن المرء يستند عادةً إلى مظاهر سرعة سير النص، والحدس، والتلميحات النصية الداخلية. لاحظ أن زمن القصة قد يمتلك عنصراً ذاتياً عالياً فيه، خصوصاً في صيغتي السرد الصوري وسرد العاكس، وإذا كان ضرورياً، فإننا قد نحتاج إلى التميز بين زمن الساعة وزمن العقل.

بعض الأسئلة المفيدة المتعلقة بزمن القصة هي: ما هو المعيار الزمني الشامل للنص؟ (المدى الزمني للقصة). وكيف يختلف زمن الخطاب عن زمن القصة؟. فعلى سبيل المثال بينما زمن الخطاب في عوليس لجويس (٦٥٠ صفحة) هو ثمانية عشرة ساعة، فإن هذه الأسطر تغطي زمن قصة ليس أقل من عشر قرون: **مضت السنون. عادت الشمس عبر دوراتها المهيبة.**

اكتمل القمر وتناقص. تسارع الفيض الغامر مداً وجزراً على سطح العالم. انزلقت كتل الجليد هبوطاً من الشمال، وغطت الجزيرة لعشرة آلاف سنة (تلميح نصي داخلي) محطمة بثقلها وقوتها الصخور مكونة الأرض. (ميشنر، هاواي: ٧).

٥ ـ ٢ ـ ٣ ـ وحتى نقيم سرعة الأداء speed أو التسارعTempo: يمكن للمرء أن يقارن زمن القصة بزمن الخطاب. والأنماط الرئيسة التالية هي التي تحدد العلاقة هي:

*في العرض متساوي الديمومة presentation isochronous أو

---

(١) ينظر: Müller (1968 [1948]); Genette (1980 [1972]: 33-34); Rimmon-Kenan (1983: 44-45).

congruent presentation أو التجانس الزمني Isochrony : حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة تقريباً أو ينتظمان إيقاعياً. وعادةً ما يكون ذلك في القصص ذات الحوارات الكثيرة أو عرض الأفعال بتفاصيلها. إن التجانس الزمني هو السمة المعرفة لصيغة السرد التمثيلي أو المسرحي. ينظر الفقرة (٥. ٣. ١) من هذه الدراسة.[١] :

- **مكالمتك إلى نيويورك الآن سيدة غلاس، قال عامل السنترال "شكرا لك" قالت الفتاة، وأفسحت مكاناً لمنفضة السجائر على الطاولة الليلية. جاء صوت امرأة من خلال الهاتف "هل هذه أنت يا ميريل" حولت الفتاة السماعة بعيداً عن إذنها قليلا "نعم، أمي، كيف أنت؟ قالت الفتاة.** (سالينجر "يوم مثالي لبانا فش ٧- ٨).

*التسريع أو التعجيل speed-up/acceleration : عندما يكون زمن خطاب واقعة ما أقصر بوضوح من زمن قصتها. ويُعد التعجيل نمطيا خاصية لصيغة العرض الموجز أو البانورامي.

- **تحررت من قيودها، وفوراً انطلقت سايبل تركض هابطة باتجاه الجزء المنبسط من الشاطئ وبدأت تمشي نحو مقصورة الصياد، توقفت عن الركض فقط، لتخطو برجلها عبر القلعة المنهارة المشبعة بالماء. وبسرعة بعدت عن المساحة المخصصة لنزلاء الفندق. مشت لمسافة ربع ميل تقريباً، وفجأة اصطدمت بمنحرف مرتفعا عن الجزء المنبسط من الشاطئ. توقفت قليلاً عندما وصلت إلى المكان الذي كان فيه شاب مستلقياً على ظهره.** سالينجر (يوم مثالي لبانا فش: ١٤).

*الإبطاء slow-down/deceleration : وفيه يكون زمن خطاب واقعة ما أطول بوضوح من زمن قصتها، ويُعد الإبطاء ظاهرة نادرة. فكثير من الحالات

---

(١) ينظر: Genette (1980 [1972]: 94-95, 109-112); Rimmon-Kenan (1983 54-55); Toolan (1988: 57-61).

التي تصنف إبطاء يمكن تفسيرها على الأرجح بوصفها عرضاً متجانساً للزمن الذاتي[1].

*الإضمار/القطع/ الحذف ellipsis/cut/omission: هو بسط أو مد زمن القصة غير المعروض نصياً على الإطلاق "الخطاب يتوقف، فيما يستمر الزمن بالمرور في القصة" (جاتمان ٧٠: ٧٨). ويُعد بعض النقاد الإضمار نوعاً خاصاً من التسريع[2].

مثال:

- **الورود، العشب الأخضر، الكتب والسلام{آخر أفكار مارثا قبل أن تغرق في النوم} استيقظت مارثا فزعة عندما وصلوا الكوخ الخشبي، فصرخت صرخة صغيرة، جعلتهم جميعا يضحكون، صرخة إيقاظ ماما، هكذا أطلقوا عليها.** (ويلدون، نهاية الأسبوع ٣١٤) {زمن القصة اقتطع خلال نوم مارثا}.

*الوقفة الوصفية pause: خلال الوقفة الوصفية، يُستغل زمن الخطاب في الوصف والتعليق بينما يتوقف زمن القصة حيث لا فعل يحصل في الواقع[3].

٥ـ ٢ـ ٤ ـ **التكرار** (كم يحدث غالباً؟) محور التواتر (Frequency (How often?):

يتقصى تحليل محور التواتر حقيقة استراتيجيات السارد الإيجازية أو التكرارية الإخبارية: ويوجد ثلاث صيغ تواترية أو تكرارية:

***الإخبار الافرادي** singulative telling: أن يحكى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

***الإخبار التكراري** repetitive telling: أن يحكى أكثر من مرة ما وقع

---

(١) (Rimmon-Kenan (1983: 53); Toolan (1988:57).

(٢) ينظر: Genette (1980 [1972]: 93, 95, 106-109); Rimmon-Kenan (1983: 53); Toolan (1988: 56).

(٣) Genette (1980 [1972]: 95, 99-106); Rimmon-Kenan (1983: 53); Toolan (1988: 56).

مرة واحدة.

***الإخبار المؤلف** iterative telling: أن يحكى مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة[1].

فكر ملياً بتعليقات اللغة السردية الشارحة Metanarrative التي أعطيت من قبل الوعي الذاتي للسارد المؤلف في رواية ما. فكر إلى أي مدى يمكن أن تذهب؟. أشار النقاد الفرنسيون المعاصرون في السرد إلى أن الروائي يمكن أ ـ يسرد ما حدث لمرة واحدة ب ـ يسرد س من المرات ما حدث لمرة واحدة ج ـ يسرد س من المرات ما حدث س من المرات د ـ يسرد مرة واحدة ما حدث س من المرات (المناسبة لهذا التعليق هي مشكلة السارد في كيفية سرد التجربة الجنسية لشخصيته).

٥ ـ ٢ـ ٥ ـ قم بتحليل محور التواتر في المقتطفات التالية:

- **يذهب إلى طابور هامبورغر ماكدونالد، إلى حفلات الطلاب الجامعيين المتخرجين ليدخن المسكر، وللاجتماعات السياسية، يكتب رسائل للفتاة ذات الإجهاض في وطنه، يغسل ملابسه في المغسلة في الطابق السفلي من المدينة الجامعية، يعرف الطريق بالرنين، يأكل فطيرة التفاح من فارديمان ويرتب العديد من الأفكار الرئيسية، يقف خلف طاولته في مبنى الكيمياء ثلاث مرات في الأسبوع، ويخبر طلابه عن شارع كارنابي وطريق بورتوبللو، يذهب إلى مائدة التدريس المستديرة حيث يجلس كل المعاونين الخريجين حول الطاولة ويناقشون قضاياهم** (برادبري، التكوين: ٢٩٣ ـ ٢٩٤) مثال على الإخبار المؤلف الموجز.
- **كان الفصل الشتاء، جيس ولورين جلسا في دور السينما وعقدا أيديهما، ثم جلسا في المطاعم حيث شربا الكاكاو الساخن وعقدا أيديهما، سارا على أرض مشاع مهجورة مكسوة بالثلج، مرتجفين، وعقدا أيديهما (الياقة**

---

(١) ينظر: Genette (1980 [1972]: 113-160); Rimmon-Kenan (1983: 46, 56-58); Toolan (1988: 61-62).

البيضاء الضيقة، ١٥٩، ميتاليوس).

• **في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، عاش في برلين في ألمانيا، رجل يدعى البينوس. كان غنياً، محترماً، سعيداً، وفي يوم من الأيام تخلى عن زوجته من أجل عشيقته الشابة، أحبها، لم يحبها، انتهت حياته بكارثة. هذه هي القصة كلها، وربما إن تركناها عند ذلك لن تكون هناك فائدة أو متعة من القول، وعلى الرغم من وجود فضاء فسيح على شاهد القبر لاحتواء وتقييد الطحلب، فإن الرواية المختصرة من حياة رجل، دائماً ما تكون موضع ترحيب.** (بداية نابوكوف ضحكة في الظلام، منقول عن ريمون ـ كنان ١٩٨٣ : ٥٣ ـ ٥٤).

٥ ـ ٣ ـ الصيغ السردية :

٥ ـ ٣ ـ ١ ـ تنشأ الصيغ السردية الأساسية (الطرق إلي يمكن بوساطتها عرض واقعة ما) أساساً من العلاقات بين محور التواتر ومحور الديمومة أو المدة التي عرفت أعلاه. ولكن دعنا أولاً نضع تميزاً تقليدياً بين الإظهار والإخبار (التي غالباً ما تطابق المحاكاة والحكي على التوالي).

***الإظهار** showing : في العرض بصيغة الإظهار، هناك القليل ـ إن وجد أصلاً ـ من التوسط mediation، والظهور overtness والحضور presence السردي. إذ يلقى على القارئ أساساً دور الشاهد على الأحداث.

***الإخبار** telling : في العرض بصيغة الإخبار، يكون السارد هو المراقب الظاهر (خصوصاً مراقبة محور الديمومة) على عرض الحدث، التشخيص، وترتيب وجهات النظر.

وهناك نمطان أساسيان من الصيغ السردية : المشهد والخلاصة :

***المشهد أو عرض المشهد** : scene/scenic presentation : هي صيغة إظهار تعرض تياراً مستمراً من التفاصيل الفعلية للحدث، مظهر الديمومة : هو

التجانس الزمني[1].

مثال:

- **ألقى نظرة على الفتاة المستلقية نائمة على أحد الأسرة المزدوجة، ثم ذهب إلى إحدى الحقائب، فتحها، ومن أسفل كومة السراويل القصيرة والقمصان الداخلية التقط مسدس أوتوماتيكي عيار ٧,٦٥ من نوع اورتيجز. التقط المجلة، نظر إليها، ثم دسها ثانية في مكانها، شهر مسدس أوتوماتيكياً، ثم انطلق وجلس على السرير المزدوج الخالي، نظر إلى الفتاة، وجه المسدس وأطلق رصاصة على صدغه الأيمن** (سالينغر "يوم مثالي لبانافش: ٢١).

***الخلاصة** summary: هي صيغة إخبارية يُكثف فيها السارد سلسلة فعل الأحداث في سرد للأفكار الأساسية بنظام وتركيز. ومظهر الديمومة هو التعجيل[2].

مثال:

- **في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، عاش في برلين في ألمانيا، رجل يدعى البينوس. كان غنياً، محترماً، سعيداً، وفي يوم من الأيام تخلى عن زوجته من أجل عشيقته الشابة، أحبها، لم يحبها، انتهت حياته بكارثة.** نابوكوف ضحكة في الظلام (منقول عن ريمون ـ كينان ١٩٨٣: ٥٣- ٥٤).

٥ ـ ٣ ـ ٢ ـ وفضلاً عن الصيغتين الأساسيتين، هناك صيغتان ثانويتان أو داعمتان هما:

الوصف والتعليق: وهاتان الصيغتان داعمتان (تابعتان) وليستا أساسيتان. لأن لا أحد يمكنه أن يخبرنا بالقصة بتوظيف التعليق والوصف فقط.

---

(١) ينظر: Bonheim (1982: 20-24); Genette (1980 [1972]: 94-95, 109-112); Rimmon-Kenan)

(2) (Bonheim (1982: 22-24).

***الوصف** description: هو صيغة إخبار يقدم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث. ومظهر الديمومة هنا هو الوقفة الوصفية، كما أوضح جاتمان[1].

ونمطياً، فإن الجمل الوصفية تكون إسنادية على الأفعال الإخبارية (الجامدة التي لا تدل على حدث) مثل فعل يكون ويملك (كان شعرها أبيض، لا يملك أصدقاء أو أقارب). انظر إلى التشخيص القالبي في الفقرة (٧. ٤) من هذه الدراسة.

أمثلة:

- **لقد عد تسعيناً من السنين، كان رأسه أصلع تماماً، فمه بلا أسنان، لحيته الطويلة كانت بيضاء كالثلج، أطرافة كانت ضعيفة ومرتعشة.** (جورج رينولدز، واغنر: الرجل الذئب).

- **في مركز الميدان ينتصب مبني المحكمة نفسه، بناء على الطراز الفكتوري بلا أي تمييز، يوجد في كل زاوية منه مدفع دفاعي، يقف أمام مبنى المحكمة نصب تذكاري، لجندي، بندقيته في الوضع السلبي، هنري فلمنج الذي خُلِّد لأنه هرب من الحرب الأهلية.** (برادبري "التكوين": ٢٨٦).

***التعليق** "comment/commentary: وهي صيغة إخبار يقوم فيها السارد بالتعليق على الشخصية، وتطور الأحداث، وملابسات فعل التسريد، الخ. ومظهر الديمومة هو الوقفة الوصفية. ونمطيا فإن التعليقات هي تطفلات سردية وغالباً ما تدل على الوعي الذاتي للعملية السردية[2].

مثال:

- **لقد كنت ساعي بريد لثمان وعشرين عاماً، خذ هذه الجملة الأولى:**

---

(١) ينظر: Chatman (1978: 43-44).

(٢) ينظر(Bonheim (1982: 30-32.

لأنها كتبت بطريقة بسيطة قد تصنع حقيقة أن كوني قد كنت ساعي بريد لمثل هذه المدة الطويلة يبدو هاماً، ولكني أعتقد أن هذه الحقيقة ليس لها أي مغزى أو دلالة. أياً كان، في النهاية إنها غلطتي إنها قد تبدو كذلك لبعض الناس فقط لأنني كتبتها بوضوح. لا أعرف كيف أكتبها بأية طريقة أخرى (سيليتو. "صورة قارب الصيد": ١٣٥).

- ٦ -

الظروف الزمكانية التي تحدث فيها وقائع السرد وفضاء القص
Setting and fictional space

٦ ـ ١ ـ لم يعط أحد حتى الآن تمثيلاً أدبياً للفضاء بنفس الطريقة التدقيقية التي أعطيت للزمان والصيغ الزمانية للفعل، والترتيب الميقاتي. ولفترة طويلة، فإن المختصين اتبعوا ببساطة قول ليسنج الفصل، في أن الأدب فن زماني "temporal art" في مقابل الفنون المكانية كالرسم والنحت. ولهذا فإن الفرضية العامة هي أن الظروف الزمكانية للسرد اللفظي ليست مهمة كالإطار الزمني والتسلسل الميقاتي.

هذه خلاصة غير موفقة. ولكن، في مقالة هامة بعنوان المعيار الزمكانى Chronotope وهو يعني حرفياً: (الفضاءات الزمانية)، لفت باختين[1] الانتباه إلى حقيقة أن الزمان والمكان في النصوص السردية متعالقان (انظر ريفاتير، ١٩٩٦ لتطبيق عملي للمفهوم). وفي عام ١٩٤٨، انتقى جوس فرانك[2] بعض التقنيات الأسلوبية التي تخلق تأثيراً، وأطلق عليها مصطلح (الشكل المكاني). وتبعاً لستانزل[3] فإن المكان في التخيل أو الرواية يتمايز عن المكان في الفنون البصرية لأن المكان في التخيل لا يمكن عرضه على نحو كامل. ذلك أن توصيف كامل مقدمة الغرفة، إلى أدق تفصيل ممكن هو أمر مستحيل فضلاً عن كونه مهمة محبطة). ولكن تصوير غرفة في وسط سينمائي لا يحمل أي مشكلة على الإطلاق.

---

(١) ينظر: Bakhtin (1981b [1973]).

(٢) ينظر: Josef Frank (1963 [1948]).

(٣) ينظر: Stanzel (1984: ch. 5. 2).

وفي السرد اللفظي، يمكن وصف الغرفة فقط بالإشارة إلى مجموعة صغيرة منتقاة من التفاصيل أو بطريقة أو بأخرى بعض التفاصيل الفوتوغرافية. ولحسن الحظ، فإن القراء في عملية القراءة سوف يكملون الصورة اللفظية عن طريق تخيل ما يتبقى.

٦ ـ ٢ ـ وللانطلاق، يمكن للمرء أن يبدأ بملاحظة أن هناك علاقة قوية بين الأشياء والأماكن. فحوض السمك هو شيء من وجهة نظرنا البشرية، في حين أنه بالنسبة للسمكة الذهبية مكان. وكذلك فإن المنزل هو شيء في بيئة أكبر (المنطقة، المدينة) ولكنه بالنسبة لقاطنيه هو مكان للتنقل فيه أو التواجد فيه. وبكلمات أخر، فإن ما هو مكان أو شيء في مكان هو نوع من المنظورية المتبناة أو التضمينية البيئية. ولهذا فإن تعريفنا للفضاء/المكان الأدبي:

***الفضاء الأدبي** literary space: البيئة التي تتموضع فيها الأشياء والشخصيات، وبصورة أكثر تحديداً، البيئة حيث تتحرك وتعيش فيها الشخصيات.

والفضاء الأدبي بهذه الرؤية أكثر من مجرد مكان ثابت أو ظرف زمكاني. إنه يتضمن المناظر الطبيعية، كما الظروف المناخية، والمدن، والحدائق والغرف. وهو، في الحقيقة، يتضمن كل شيء يمكن أن يُعد حيزاً تشغله الأشياء أو يقيم فيه الأشخاص. وبالنسبة للشخصيات، فإن المكان ينتمي إلى "موجودات" السرد[١].

٦ ـ ٣ ـ وبموازاة التمايز بين زمن القصة وزمن الخطاب راجع الفقرة (٥. ٥. ٢). ميز جاتمان بين فضاء القصة وفضاء الخطاب.

***فضاء القصة** story space: هو الحيز البيئي أو الظروف الزمكانية لأيٍ

---

(١). ينظر: See Bakhtin (1981b [1973]); Kahrmann et al. (1977: ch. 4); Chatman (1978: 96-106, 138-145); Hoffmann (1978); Bronfen (1986); Ronen (1994: ch. 6); Würzbach (2001).

من وقائع القصة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية هو: طاقم أو مدى هذه الحيزات.

* **فضاء الخطاب** discourse space: هو الحيز البيئي الحالي للسارد، وبصورة أكثر شمولية فإنه: كل مدى البيئة التي يقام عليها الموقف السردي. وعلى سبيل المثال فإن المستشفيات، وعنابر الأمراض العقلية أماكن مرغوبة في الخطاب السردي الحداثي: سالينجر، الحارس في حقل الشوفان. وكونتر جراس، الطبلة الرقيقة.

وبتدقيق أكثر هناك مصطلحا (القصة ـ هنا) و(الخطاب ـ هنا) حيث يمكن توظيفهما لتحديد (نقطة الأصل) الإشارية الحالية إلى فضاء القصة وفضاء الخطاب على التوالي:

***القصة ـ هنا** story-HERE: هي النقطة الحالية من الفضاء في فضاء القصة. ومن الناحية الوظيفية، يمكننا القول بأنها نقطة الأصل الاشارية التي تعود عليها التعبيرات الإشارية مثل هنا، هناك، يسار، يمين،.... الخ. وغالباً ما توظف في اتساق مع الموضع الفيزيقي للمؤبر الداخلي. راجع الفقرة (٣. ٢. ٢).

***الخطاب ـ هنا** discourse-HERE: هو النقطة الحالية من الفضاء في فضاء الخطاب، والتي تتسق مع موضع السارد. مثال:

- **المكتب الخشبي الصلب، الذي أكتب عليه الآن، كان طاولة عمل صائغ في السابق، مجهز بأربعة أدراج كبيرة، وغطاء ـ سطحه مائل قليلاً إلى الداخل من الحواف (بلا شك حتى تكون تلك اللآلئ التي كانت تنخل يوماً في مأمن من السقوط على الأرض) ـ مغطى بقماش أسود من نسيج شبكي محكم الحبك.** (جورج بيريك، لازال حيا / أسلوب ورقة).

ويجب التأكيد على (القصة ـ هنا) و(الخطاب ـ هنا) بالترابط مع (القصة الآن) و(الخطاب الآن) يحددان المركز الاشاري الحالي للقصة the story's current 'deictic center'، بمعنى أصل نقطة الصفر لنظام الاحداثيات المكانية

والزمانية في النص.

٦ ـ ٤ ـ وكما أشار رونين[1] فإن أي وصف للمكان يستحضر إدراكاً حسياً للمكان بعيداً عن إدراك القارئ التخييلي. فهو إما أن يكون إدراك السارد أو إدراك الشخصية. وكلاهما ممكن أن يكون متخيلاً أو حقيقياً. ولهذا السبب فإن المكان الروائي يتساوق بقوة مع التبئير راجع الفقرة (٣. ٢).

إن أهم التلميحات اللغوية الخاصة بإدراك المكان هي التعبيرات التي تومئ إلى التوجيه الاشاري للحديث أو الموضوع المدرك (الذي يمثل المركز الاشاري الحالي)، ينظر الفقرة (٦. ٣) من هذه الدراسة. وعلى المستوى الأساسي، نجد تعبيرات مثل قريب، وبعيد، وهنا وهناك، ويمين ويسار، وأعلى وأسفل، ويأتي ويذهب. أما الأماكن المتعارضة ذات الدلالة فهي المدينة ضد الريف، والمدنِيَّة ضد الطبيعة، والبيت ضد الحديقة، والأماكن المؤقتة ضد الأماكن الدائمة، والأماكن العامة ضد الأماكن الخاصة. كل هذه الأماكن محددة ثقافيا[2] ولهذا فهي متغيرة. وغالباً فإنها مرتبطة بوضوح بالمواقف العاطفية والأحكام القيمية. ولذلك فإن المقاربة الواعدة نحو علم دلالة الألفاظ للفضاء التخيلي هو جمع **التشاكلات** isotopies المترابطة مع التعبيرات الاشارية، والمتضادات المكانية، والأحكام القيمية، وتحديد الافتراضات التي تربط القواسم المشتركة بين الدلالات اللفظية المتضمنة. ولتطبيق هذا النمط في التحليل، سنورد لاحقاً بعض الأمثلة.

٦ ـ ٥ ـ **سطوة الدلالة المكانية** Semantically charged space: إن الذي يجعل التحقيق في دلالة المكان الأدبي قضية واعدة هو حقيقة أن السمات المكانية يمكن أن تؤثر على الشخصيات والأحداث. هذا ما يطلق عليه أحياناً

---

(١) ينظر: Ronen (1986; 1994).

(٢) ينظر: (Baak 1983: 37).

الدلالية semanticization أو سطوة الدلالة المكانية.

بعض الأمثلة:

- **في رواية كاترين مانسفيلد "الآنسة بريل"، غرفة الآنسة بريل ترتبط بخزانة ملابس، تشبيه لا يلحق أبعاد الغرفة فحسب ولكنه يعبر عن جوها الخانق وعن عزلة البطلة.**
- **أمسكت الفلورين (عملة انجليزية) بيدي بقوة بينما كنت أهبط شارع باكنكنغهام باتجاه المحطة. منظر الشوارع المزدحمة بالباعة، والمبهرجة بالثرثرة ذكرتني بهدف رحلتي، أخذت مقعدي في عربة الدرجة الثالثة من قطار مهجور. بعد تأخير لا يطاق تحرك القطار من المحطة ببطء وزاحفاً إلى الأمام بين المنازل المتهدمة على طول النهر المتلألئ. وعند محطة وست لاند راو، ضغط حشد من الناس على أبواب العربات ولكن الحمالين دفعوهم إلى الوراء قائلين لهم إنه قطار خاص بالسوق، بقيت وحيداً في العربة المكشوفة. بعد دقائق توقف القطار بجوار منصة خشبية مرتجلة. سرت عبرها وعرفت من شاشة الساعة المضاءة أنها كانت العاشرة إلا عشر دقائق، كان أمامي مبنى كبير يعرض الاسم السحري**(جويس، ارابي).

نجد في قطعة جويس التفاصيل المكانية لرحلة الصبي إلى سوق يسمى (ارابي) (اسم يدلل على مكان غريب ودخيل ينذر بتجربة محبطة هناك). أما الدلالات العاطفية لـ "ارابي" (الاسم السحري) فإنها تعكس من جهة وتتناقض من جهة أخرى مع بيئة دبلن القذرة التي يعبرها الصبي. (تلميح: ضع بعين الاعتبار مظاهر قصة العبور كما جاءت في الفقرة (٣. ٣. ٤) من هذه الدراسة.

- **في منتصف الطريق بين وست اج ونيويورك يتقارب بتهور طريق السيارات مع خط السكة الحديدية ويستمر محاذياً له ربع ميل، وذلك ليبتعد عن منطقة مهجورة. هذا هو وادي الرماد، حقل رائع حيث رماد ينمو مثل القمح**

ليشكل المرتفعات المتطاولة والتلال والحدائق البشعة؛ رماد يتخذ أشكالاً من المنازل والمداخن والدخان المتصاعد، وأخيراً وبجهد فائق، رجال من الرماد الرمادي يتحركون ببلادة وقد تفتتوا إلى سخام. من حين لآخر يمر خط من السيارات الرمادية الزاحفة على طول المسار غير المرئي، تصدر صريراً مفزعاً ثم تتوقف، وعلى الفور يتقاطر حشد الرجال الرماديين بمجارف من رصاص يحركون بها بعنف ستر من سحب لا تخترق كشاشات قاتمة تحجب عن عيوننا عملياتهم الغامضة.

هذا هو وصف الاستهلالية الشهيرة "وادي الرماد" في الفصل الثاني من (جاتسبي العظيم) لفيتزجيرالد، حيث يلي ذلك مشهد حادث سيارة مأساوي.

٦ ـ ٦ ـ ويجب أن ترتبط عروض المكان دائماً بالموقف السردي الذي تستند إليه القصة. انظر المثالين أدناه:

- **كانت كوكتاون مدينة الطوب الأحمر، الطوب الذي كان سيكون أحمر لو سمحت له سحب الدخان والرماد، ولكن كأمر واقع، كانت مدينة ذات لون أحمر وأسود غير الطبيعيين، كلوحة وجه وحش مفزع. كانت مدينة الآلات والمداخن العالية، تصاعدت منها سحب لا متناهية من الدخان، وزحفت كثعابين ببطء لتنتشر بلا توقف وإلى الأبد، دون أن تنحل، بينها كانت قناة سوداء ونهر آسن بصبغة بنفسجية كريهة الرائحة، وركام ضخم لأبنية ذات نوافذ عديدة ترتجف وترتعد طوال النهار، ومكبس الآلة البخارية يتحرك برتابة أعلى وأسفل كراس فيل في حالة جنون سوداوي**(ديكنز، الأوقات العصيبة، الفصل الخامس). رؤية شاملة من السارد المؤلف (حاسمة بصورة عالية) للظروف الزمكانية الأساسية في الرواية.

- **كانوا يتحركون محدثين قعقعة عبر طريق للمركبات يقطع الحديقة كذراع طاحونة هوائية، ملتفا فجأة حول جزيرة خضراء، خلف الجزيرة ـ ولكن لا تكاد**

تراه حتى تقترب منه ـ منزل، بني طويلاً ووضيعاً، بشرفات مدعمة تحيط به من كل الجهات، بروزاتها البيضاء الناعمة تربض ممتدة على الحديقة الخضراء كوحش نائم، الآن انبعث ضوء من نافذة ثم من أخرى. شخص ما كان يتنقل عبر الغرف الفارغة حاملاً مصباحاً. (مانسفيلد "استهلال" : ١٧) [المكان من وجهة نظر متحركة للمؤبر الداخلي focalizer ـ وبدلالة واضحة، فإن بعض جوانب المكان تصبح مرئية فقط كلما اقتربت العربة من المنزل].

- ٧ -

الشخصيات والتشخيص (خلق الشخصيات)

يتحرى تحليل التشخيص الطرق والوسائل التي يتم بها خلق الشخصية الروائية. والسؤال التحليلي الرئيسي هنا هو: من (الفاعل، المشخص بكسر الخاء)؟. الذي يشخص من (المفعول به المشخص بفتح الخاء)؟. من حيث كونه ماذا (الخصائص التي يمتلكها)[1].

٧ ـ ١ ـ يركز تحليل الشخصية على ثلاث معايير أساسية:

(١) التشخيص السردي مقابل الصوري narratorial vs. figural characterization (تحديد الفاعل التشخيصي: السارد أو الشخصية؟).

(٢) التشخيص الصريح مقابل الضمني explicit vs. implicit characterization (هل السمات الشخصية محددة بالكلمات أو هل هي مفهومة ضمنا من سلوك شخص ما؟).

(٣) التشخيص الذاتي مقابل التشخيص بالإنابة self-characterization (auto-characterization) vs. altero-characterization (هل فاعل التشخيص يعرض نفسه أو شخصاً آخر).

٧ ـ ٢ـ وللوصول إلى نموذج معقول كامل لنظام تقنيات التشخيص الدرامي، سنوظف النسخة المعدلة من الرسم الشجري الشهير لـ(فيستر ١٩٨٨ : ١٨٤).

٧ ــ ٣ ــ التشخيص الصوري figural characterization: فاعل

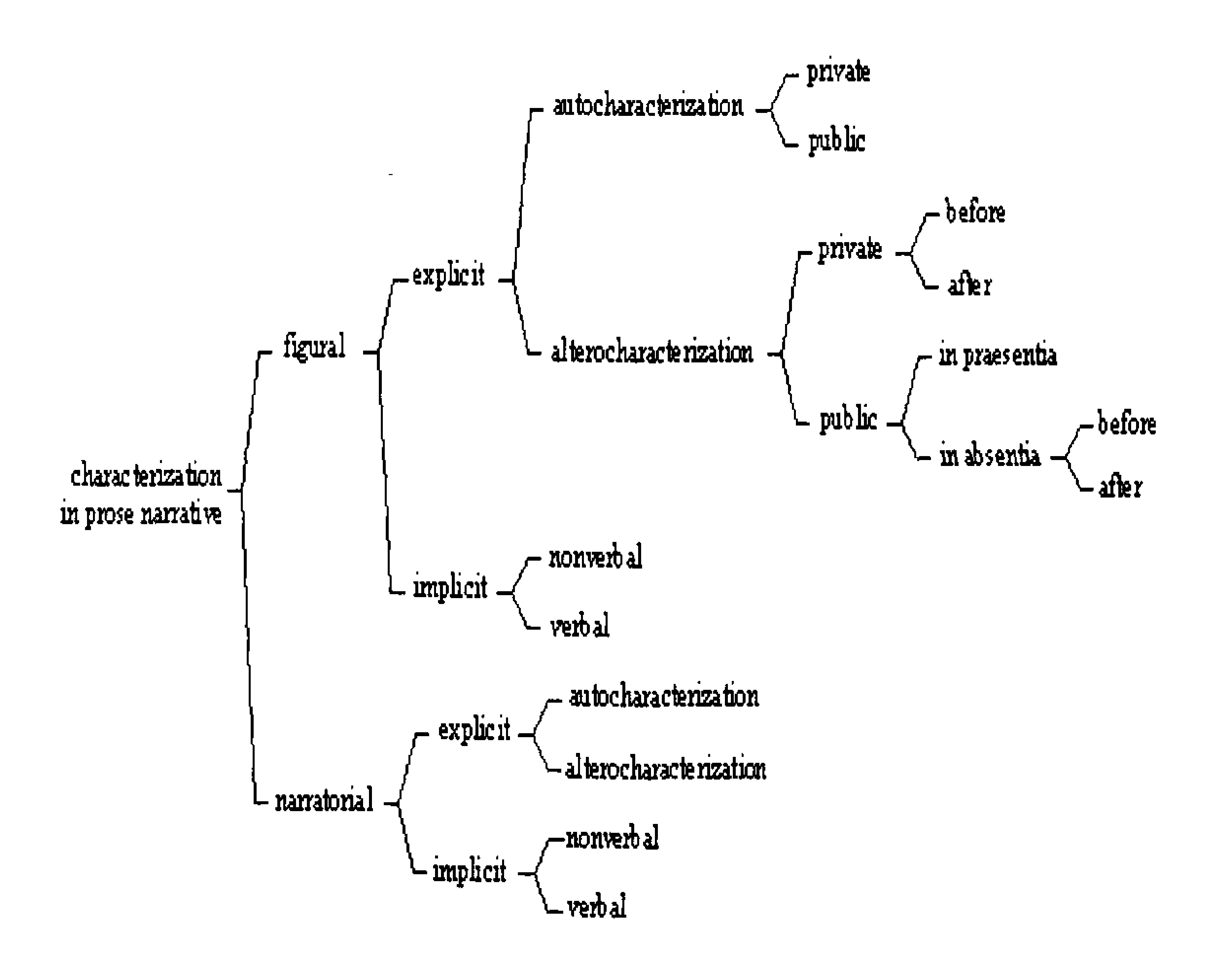
---

(١) ولمقدمة عامة ينظر: Chatman (1978: 107-133); Rimmon-Kenan (1983: 59-70); Pfister (1988: ch. 5); Marglin (1989); Bonheim (1990: ch. 17); Fokkema (1991); Nieragden (1995); Schneider (2000); Culpeper (2001).
حيث يُعد الأخيران مقاربة معرفية للشخصية.

التشخيص هنا هو الشخصية. وعلى مستوى التشخيص الصريح، إما أن تشخص الشخصية نفسها، أو أن تشخص شخصية أخرى. وتعتمد مصداقية وواقعية ورأي أو حكم الشخصية بدرجة كبيرة على الظروف التداولية:

(١) يتميز التشخيص الذاتي عادةً باستراتيجيات حفظ الوجه أو الصورة الذهنية، والتفكير التواق المبني على الآمال لا الوقائع، والتشويهات الذاتية الأخرى (يعطي فيستر ١٩٨٨: ١٨٤ أمثلة، من قبيل إعلانات القلوب الوحيدة أو طلبات القبول... الخ).

(٢) يتأثر التشخيص بالإنابة بقوة بالهرمية الاجتماعية والأهداف الإستراتيجية والاعتبارات التكتيكية (فيستر ١٩٨٨: ١٨٤) خصوصاً عندما يكون الحكم أو الرأي موضع النقاش تعبيراً عاماً موظفاً في حوار (مقابل أن يكون على لسان الشخصية في مونولوج داخلي)، ويكون أكثر وضوحاً عندما يكون المشخص حاضراً (التجلي، اللحظة الراهنة، والحالة الواضحة هنا: انتقاد طاغية في حضوره).



٧ ـ ٤ ـ التشخيص الصريح explicit characterization: هو تقرير لفظي يُنسب ظاهرياً (يقصد به ويفهم منه أنه منسوب) إلى صفة أو خاصية للشخصية، التي يمكن أن تكون المتحدث نفسه (التشخيص الذاتي)، أو لشخصية أخرى (التشخيص بالإنابة). وعادةً، فإن التشخيص الصريح يتكون من تقارير وصفية (خصوصاً جمل من نوع يمتلك أو يكون) والتي تُعرف أو تُصنف أو تُخصص أو تُقيم الشخص. ويمكن أن تعود الأحكام التشخيصية على سمات داخلية أو خارجية أو سمات ناشئة عن العادة، مثال: "جون له عيون زرقاء، رفيق طيب القلب، ويدخن البايب".

لاحظ أنه على الرغم من أن التشخيص الصريح هو تشخيص لفظي، إلا أن التعبيرات الموظفة قد تكون مبهمة، أو تلميحية، أو موجزة حذفية (كما في "انه ليس الشخص الذي ترغب الارتباط به"). وللمزيد ينظر سرل ووايز (١٩٨٨) ونظريتهما الخاصة نسبة الشخصية إلى المعرفة الاجتماعية وخصوصاً توظيفهما لمفاهيم تحديد الهوية، التصنيف، التخصيص أو التمايز 'identification', 'categorization', and 'individualization'.

مثال:

- **قرصت (كاتي) مارثا من جبينها قائلة "مارثا الصغيرة المضحكة"، تذكرني بجانيل، أنا أحب جانيل حقاً** (ولدون، نهاية الأسبوع: ٣٢٠).

فمن جهة، هذا تشخيص كاتي الصريح لمارثا (صغيرة، مضحكة) وفي ذات الوقت هو تشخيص ذاتي ضمني، بمعنى أنه صيغة دلالية على عجرفة وغطرسة كاتي.

***التكييف الكلي للشخصية block characterization**: هو الوصف التقديمي للشخصية من قبل السارد. وما يكون عادةً مع الظهور الأول للشخصية في النص. إنه نمط خاص من التشخيص الصريح (قدم المصطلح سوفيج ١٩٦٥: ٣٤ ـ ٣٦).

• **كان أنيقاً وسريع التفكير، ربما كان ذلك فضلاً عن أسلوب الطبقة الوسطى ولكنته، قد تسبب له بالضرر، لكنه كان دبلوماسياً أيضاً، اسمه مايكل جينينغز** (فاولز، اللغز: ١٩٨).

٧ ـ ٥ ـ التشخيص الضمني implicit characterization: هو تشخيص ذاتي (عادةً ما يكون غير مقصود) يكون فيه المظهر الفيزيقي والسلوك لشخص ما دلالة على سماته وملامح شخصيته. س يشخص نفسه عن طريق التصرف أو الحديث بطريقة معينة. وفي السلوك غير اللفظي (ما تفعله الشخصية) يُمكن أن يشخص شخص ما بأنه، على سبيل المثال، لاعب كرة قدم ماهر، أو متحدث بارع، أو جبان، أو مثلي الجنس. بينما السلوكيات اللفظية (الطريقة التي تتحدث بها الشخصية وما تقوله في موقف معين) يمكنها أن تُشخص شخصاً ما، مثلاً، بحصوله على خلفية تعليمية معينة (رطانة، سوقي، فصيح)، أو بانتمائه إلى طبقة معينة من الناس (اللغة الاجتماعية)، أو من حيث كونه صادقاً، أو مراوغاً، أو فظاً، ... الخ. ويمكن أيضاً خلق الشخصيات ضمنياً من خلال ملابسهم، أو مظهرهم الفيزيقي (أحدب)، أو بيئتهم المختارة (غرفهم، بيوت كلابهم، سياراتهم).

"**أعطي لكل شخص واجبه المستحق، بغض النظر عن الدين أو أي شيء أخر، ليس لدي شيء ضد اليهود كأفراد، "لقد قلت" إنه العرق فقط.** (فوكنر، الصخب والغضب) [نقلاً عن ريمون كينان (١٩٨٣ : ٦٣) بوصفها عبارة تدلل على التعصب الأعمى].

وعموماً، فإن كل التشخيصات الصريحة هي تشخيصات ضمنية ذاتية دائماً. (لماذا؟)، وأحياناً فإن التشخيصات الضمنية الذاتية يمكن أن تتضارب بحدة مع التشخيص الذاتي الصريح.

٧ـ ٦ ـ التشخيص الذاتي الضمني للسارد - The implicit self characterization of a narrator: يكون دائماً هو المفتاح الأساسي

للتأويل. هل السارد ذو علم محيط؟، مختص ومؤهل ومقتدر؟، عنيد ومتشبث برأيه؟، واعي؟ مثقف، ساخر؟ موثوق به[1]؟.

*السارد الثقة reliable narrator: هو السارد الذي من المفترض أن يأخذ القاري عرضه وأدائه وتعليقاته على القصة مأخذ الاعتبار السلطوي للحقيقة التخيلية[2].

*السارد غير الجدير بالثقة unreliable narrator: هو السارد الذي يجد القارئ في طرحه وعرضه أو في تعليقاته على القصة أسباباً للارتياب. السبب الرئيسي لعدم الثقة هو محدودية معرفة السارد، تورطه الشخصي والإطار القيمي الإشكالي [3]. كثير من ساردي الشخص الأول غير جديرين بالثقة.

• **صحيح! - عصبي - لقد كنت متوتراً بشكل مخيف وما زلت! ولكن لماذا ستقول إنني مجنون؟ لقد زاد المرض من أحاسيس - لم يحطمها - لم يبلدها. قبل كل شيء هو الشعور بالسمع الحاد. سمعت كل شيء في السماء والأرض. سمعت أشياء كثيرة في الجحيم. كيف، إذن، أكون مجنوناً؟ أصغ إلي! وتمعن - كم أنا بهدوء وعافية أستطيع أن أحكي لكم القصة كاملة.** (بو، بداية "القلب الواشي") اليست طريقة هادئة وصحية على الإطلاق لبداية قصة!؟

يميل بعض المنظرين إلى وضع تمايز صريح بين عدم الثقة المحاكاتية ' mimetic (un)reliability' وبين عدم الثقة التقيمية أو المعيارية 'evaluative' or 'normative (un)reliability '". فالسارد قد يكون أهلاً للثقة في نقله للأحداث ولكنه ليس كفؤاً في تأويلها أو تفسيرها، أو أنه قد يخلط بين بعض

---

(١) ينظر: Genette (1980: 182-185); Lanser (1981); Rimmon-Kenan (1983: 59-67, 100-103); Stanzel (1984: 150-152); Nünning (1997; 1998; 1999).

(٢) ينظر: (Rimmon-Kenan 1983: 100).

(٣) ينظر: المصدر السابق.

الحقائق لكنه يمتلك تفهماً لتداعياتها"[1]. وتبعاً لكوهين[2]، فإن رواية توماس مان (الموت في البندقية) قد حكيت بواسطة سارد يتمتع بثقة محاكاتية إلا أنه يفتقد إلى الثقة المعيارية أو التقيمية[3].

٧ـ ٧ ـ يتعلق تمايز فورستر بين الشخصيات الضحلة (المسطحة) flat characters والشخصيات المتكاملة أو المستديرة round characters بالعمق النفسي أو التعقيد للشخص الذي يدرك سمات الشخصية.

***الشخصية المسطحة/ الشخصية الثابتة** flat character/static character: هي شخصية أحادية البعد تتميز بمدى ضيق ومقيد من أنماط الكلام والفعل. والشخصية المسطحة لا تتطور في سياق الفعل، ويمكن اختزالها إلى نمط أو حتى كاريكاتير (الصورة النمطية لربة بيت من حي شعبي (كوكني)، البيروقراطي). تُوظف الشخصيات المسطحة عادةً للتأثير الهزلي، وتُعد السيدة ميكاوبر في رواية ديفيد كوبر فيلد لديكنز التي تميزت بتكرار عبارة "لن أتخلى عن السيد ميكاوبر أبداً" مثالاً مناسباً هنا.

***الشخصية المستديرة "المدورة"/ الشخصية الديناميكية** round character/dynamic character (ويسميها بعض النقاد "الشخصية المكثفة" أو "النامية"): هي شخصية ثلاثية الأبعاد تتميز بخصائص كثيرة بل ومتضاربة أحياناً. وتميل الشخصية المستديرة إلى أن تتطور في سياق الفعل، ولا يمكن تقزيمها إلى نمط[4]. ونقلاً عن ريمون كينان[1] فإن ستيفن في رواية جويس (بورتريه الفنان

---

(١) ينظر: (Lanser 1981: 171).

(٢) ينظر: (Cohn (1999: ch. 8

(٣) ينظر أيضاً: Wall (1994), Nünning (1990; 1999); Yacobi (2000).

(٤) ينظر: Forster (1976 [1927]); Rimmon-Kenan (1983: 40-42); Pfister (1988: 177-179).

في شبابه) وستريثر في رواية جيمس(السفير) شخصيات مستديرة.

٧ ـ ٨ ـ هنا قائمة مختصرة بأنماط الشخصية المحددة وظيفياً:

*الصديق الحميم المؤتمن على الأسرار confidant (fem. confidante): شخص يمكن للبطل أن يتحدث إليه، ويتبادل معه وجهات النظر، ويثق به. وعادةً ما يكون صديقاً مقرباً. فمثلاً دكتور واتسون كان صديق شيرلوك هولمز (أيضاً...). وسام هو المؤتمن على أسرار فرودو في رواية تولكين (سيد الخواتم).

* **الشخصية المناقضة، المعاكسة** foil character: تعني كلمة foil اصطلاحاً: طبقة رقيقة من معدن لامع توضع تحت الجهرات لإبراز لمعانها وبريقها[٢]. بمعنى أنها تُظهر مزايا أمر بإبراز نقيضه. وفي الأدب فإنها الشخصية الثانوية التي تسلط الضوء على جوانب محددة من شخصية البطل، عادةً عن طريق المغايرة أو التباين. في رواية نهاية الأسبوع لولدون، تُعد جانيت هي الشخصية المناقضة لكيت، وكيت هي الشخصية المعاكسة لمارتا. أما ومهارة شيرلوك هولمز فقد برزت بفضل بلادة وغباء الدكتور واتسون.

***الشخصية الكورالية** chorus character: هي في الأصل عادةً متبعة في الدراما. وهي شخصية غير متورطة (رجل في الشارع مثلاً) تعلق على الشخصيات أو الأحداث، ونمطياً فإن حديثها إما أن يكون فلسفياً، أوعظياً مضجراً، أو كلاشيهات (العبارات الثابتة).

- **ذات مرة لكم رئيس بلدية شيكاغو ملككم جورج في أنفه. لا تنسى الآن "يقول سائق سيارة الأجرة" هنا الأفضل، لهذا إذا كان ذلك لا يعجبك فعد**

---

(١) ينظر: Rimmon-Kenan (1983: 41).

(٢) ينظر: (Holman 1972).

من حيث أتيت". (برادبري **في رواية** (التكوين): ٢٨٩. حيث سائق سيارة الأجرة الأمريكي الذي أَقلّ الطالب البريطاني وليام إلى الحرم الجامعي].

٧ـ ٩ ـ نظـام التســمية أو اتفاقيـات التســمية في الـنص system of denomination or naming conventions: هي مجموعة استراتيجيات للتسمية توظف لتحديد - وتبعاً لذلك للإحالة - على شخصيات النص. ولا بد لقوالب التسمية أن تتعاشق مع التشخيص، ووجهة النظر أو التبئير لذلك فإنها تستحق تحليلاً أسلوبياً. والأسئلة الرئيسية هنا هي:

*كيف (ماهية تسلسل التعبيرات) يحدد النص هوية الشخصية؟ (انظر، التكييف الكلي للشخصية في الفقرة (٧. ٤) أعلاه).

*هل يشار إلى الشخصيات بأسمائهم الأولى، اسم الشهرة، الاسم الأخير، أو بألقابهم التفخيمية أو بدونها (السيد، السيدة، دكتور، الأب، السيناتور، العقيد) أو بتعبيرات وصفية؟.

(فمثلاً في عوليس لجويس، البطل الأصغر هو "ستيفن" فيما البطل الأكبر هو "السيد بلوم"، وغالباً ما يستعمل ديكنز تعبيرات وصفية مثل (صديقه العملي البارز).... الخ.

ولمعرفة المزيد حول متى وبأي تضمينات أو افتراضات مسبقة يوظف النص الضمائر الشخصية (انظر: توظيف ضمير بلا مرجعية. ٣. ٣. ١٠)[1].

---

(١) ينظر: Uspensky (1973) [first close analysis of point-of-view aspects of naming]; Genette (1988 [1983]) [discussion of character identification in 19C and 20C story incipits]; Moore (1989) [naming conventions in James's What Maisie Knew]; Fludernik (1996: 246-48); Emmott (1997) [major study especially focusing on pronouns]; Collier (1999) [naming in Patrick White).

- ٨ -

الخطابات: عرض الكلام، الأفكار، والوعي

٨ ـ ١ـ فيما يتعلق بالسرد اللفظي، فإن الخطاب السردي هو النص المنطوق أو المكتوب الذي ينتج عن فعل التسريد. وكما عرفه دوليزل فإن "كل نص سردي هو تسلسل وتناوب لخطاب السارد وخطاب الشخصية"(١). ومبدئياً يمكن تقسيم النص السردي إلى:

* **خطاب السارد** narrator's discourse: ويكون متضمناً لكل "تعبيرات الحكي"، ومخبراً عن الأحداث السردية (غير اللفظية)، فضلاً عن جمل السارد التقيمية أو تعليقاته، في حال وجودها، أما * **خطابات الشخصيات** characters' discourses: فإنها تشكل سرد الأحداث اللفظية/الكلمات.

وعلى الرغم من أن هذا التمايز مفيد، إلا أن هناك ظواهر انتقالية أو غير ثابتة (حدودية) كثيرة مثل: التقرير السردي للخطاب، والعملية السردية السيكولوجية أو السرد النفسي، والإدراك الحسي المسرود، والتلون والتحيز والمظاهر الكاذبة، الخ (انظر لاحقاً)(٢).

٨ ـ ٢ ـ عندما يشتمل سرد الأحداث (أو ينتقل إلى) سرد الكلمات فإننا نواجه بناءً مخلوطاً يمكن مقاربته بنظرية الاقتباس:

* **نظرية الاقتباس** quotation theory: هي نظرية الخيارات السردية في

---

(١) ينظر: (Dolezel 1973: 4).

(٢) ينظر:
See Dolezel (1973: Introduction); Cohn (1978: 21-57), Genette (1980 [1972]: 164-169; 1988 [1983]: 18, 43, 61-63, 130); Lintvelt (1981: ch. 4. 6. 2).

طـرح كـلام وأفكـار الشخصـية. العلاقـة الأساسـية هـي واحـدة مـن التـأطير أو التضـمين: حيـث يُعـرض خطـاب الشخصـية أو يُنسـب ضـمن خطـاب السـارد أو إطـاره. وأبسـط نـوع إطـار هـو فقـرة "**الخطـاب الاسـنادي أو الاستنسـابي** 'attributive discourse': (قالـت {إطـار} صباح الخير {إدخال، الحاق، إدراج})". وتـتراوح القـوى الاسـنادية بين الإطـار والإدخـال بـين "الانسـجام التـام والتناغم" مروراً بـ"الحياد" إلى "انعدام التجانس أو التناغم بالكلية" (تهكمـي). إن كل حالة من الخطـاب المقتبس إما أن يكـون **اقتباساً ذاتياً** self-quotation، أو **اقتباساً بالنيابة** 'alteroquotation' (اقتباس كلام شخص أخـر). ويمثـل الإدخـال إمـا كلمـات حقيقيـة أو وهميـة محاكيـة للواقـع مـن قبيـل: (الملفوظـات الافتراضيـة والأحداث العقلية المفعلة). وتتراوح دقـة المحاكـاة (التقليـد) للإدخـال بـين التقريـب المضطرب إلى الإنتاج الحرفي (طبق الاصل).

وتبعـاً لجينيـت، فـإن وعـي الشخصـية يمكـن أن يُستخلص عـن طريـق سـرد الأحداث أو عبر اللفظية التقليدية كسرد كلمات[1].

٨ ـ ٣ ـ نـوع فرعـي خـاص مـن جمـل الحكـي هـو الخطـاب الاسـنادي أو الاستنسابي:

الخطـاب الاسـنادي أو الاستنسـابي attributive discourse: هـو عبـارة الحكـي أو اللاحقـة التعريفيـة بوسـيط أو بفعـل الكـلام والـتفكير أو الإدراك. ومـن الناحية التركيبة، هناك شكلان أساسيان:

(أ) **لاحقـة تمهيديـة أو اسـتهلالية** 'introductory tag' وهـي اللاحقـة الخطابية في الموضع الاستهلالي (جين تفكر أنه).

---

(١) ينظر:

Cohn (1978); Sternberg (1982b) [frame and inset]; Genette (1988 [1983]: ch. 9); Plett (1988).

(ب) **لاحقة اعتراضية** 'parenthetical tag' وهي اللاحقة الوصفية الخطابية في موضع إما وسطي أو نهائي (ذلك، هي فكرت، أنه كان هو، ذلك هو، هي فكرت).

ومن الناحية الدلالية، فإن لواحق الخطاب الاسنادي هي تراكيب ترتكز على:

(أ) **فعل القول** 'verba dicendi' or 'inquits' ـ مثل (قالت، سألت، أجابت، غمغمت، اعترفت، علقت، وعدت، أعلنت، ...).

(ب) **فعل التفكير والتأمل** 'verba cogitandi' or 'cogitats' مثل (فكرت، تحققت، شعرت....).

(ج) **فعل الحس أو الإدراك الحسي** 'verba sentiendi/percipiendi' or 'percepits' مثل (أبصرت، سمعت، أحست، تذكرت، تخيلت، حلمت....). لاحظ أن الكلمة اللاتينية verbum : تعني كلمة 'word' (أي أنها ليست فعل فحسب)، ولذلك فإن عبارة مثل "صعقته فكرة أن" يمكن بسهوله اعتبارها لاحقة تمهدية فكرية. وعموماً فإن اللواحق الاستهلالية أو التمهيدية تلازم الخطاب المباشر وغير المباشر فيما تلازم اللواحق الثانوية الخطاب المباشر والخطاب الحر غير المباشر[1].

٨ ـ ٤ـ فيما يتعلق بأساليب عرض الخطاب، سوف نميز بين الأشكال الثلاث التقليدية الأساسية: الأسلوب المباشر، الأسلوب الحر غير المباشر، والأسلوب غير المباشر أو المنقول. ويوضح الجدول التالي الخصائص العامة لكل أسلوب، ثم سنعرض لتعريفات تفصيلية وأشكال فرعية لاحقاً.

---

(١) ينظر:

Page (1973: ch. 2); Prince (1978); Bonheim (1982: ch. 5 [historical and stylistic features of inquits]; Banfield (1982: ch. 1. 3. 1, 2. 2, 2. 3); Neumann (1986 [ambiguous forms in Austen]); Collier (1992b: ch. 11 [comprehensive survey, but restricted to direct discourse inquits]); Fludernik (1993a: ch. 5. 2 [tag phrases and free indirect discourse]).

النمط	مثال	الخصائص
الخطاب المباشر	قالت ماري/فكرت: ماذا علي أن أفعل الآن؟	الكلام المقتبس لا يعتمد رسميا على إطار الاقتباس
الخطاب الحر غير المباشر	ماذا عليها أن تفعل الآن؟	خليط من العناصر الاشارية: تعبيرية أصيلة ضمن نظام شخص/ صيغة زمانية لتأطير الخطاب
الخطاب غير المباشر (المنقول)	وتساءلت ماري ما الذي ينبغي أن تفعله.	تقرير موجه الحكي، الجزء المقتبس هو عبارة تابعة محكومة بإطار السارد. السارد هو المؤطر العام، وهو المتحكم الأوحد في طريقة عرضه لها ضمن الخطاب

٨ ـ ٥. **أساليب الخطاب المباشر** Direct discourse styles.: هو اقتباس مباشر من كلام الشخصية (كلام مباشر)، أو أفكار ملفوظة (أفكار مباشرة). ويوضع الكلام المباشر عادةً بين أقواس الاقتباس، ويدل صلاحه على التحول من الاقتباس إلى الخطاب المقتبس (= إطار/ المدخل أو المدرج، انظر نظرية الاقتباس في الفقرة (٨. ٣) من الدراسة). **الخطاب المباشر بلاحقة وصفية** Tagged direct discourse: هو المؤطر بفقرة خطاب إسنادي أو استنسابي. أما **الخطاب المباشر بلا لاحقة وصفية** untagged direct discourse (يطلق علية أيضاً الخطاب الحر المباشر free direct discourse) حيث يكون بلا خطاب إسنادي أو استنسابي. والميزة الأساسية للخطاب المباشر هي العناصر الاشارية للإدراج المقتبس، وخصوصاً الصيغ الدالة على الزمن والضمائر، والتي لا تعتمد بالكلية على مرجعيات الملفوظ deixis ـ "مرجعيات الإشارة في السياق اللغوي" ـ لخطاب الاقتباس.

- **فقط أنا نفسي رواية، يعتقد، الخبرة لا، ... ولكن ماذا، يفكر، بعد ذلك؟** (برادبري، "التكوين") {فكر مباشر بلاحقة وصفية}.
- **رائع! أفضل زوج في العالم: انظري إلى عينيه المتغضنة، المرحة،**

الدمثة، انظري إليها هناك. لهذا يعبر الفم عن شيء من الاستياء. لا يهم. حدقي في العيون. هو حب. لا بد أن يكون حباً. تزوجتيه. (ويلدون "نهاية الأسبوع": ٣١٣) [فكر مباشر بلا لاحقة وصفية][1].

٨ ـ ٦ـ **أساليب الخطاب الحر غير المباشر** Free indirect discourse styles.: وهو عرض لكلمات الشخصية (كلام حر غير مباشر) أو الأفكار المنطوقة (فكر حر غير مباشر) التي هي:

(أ) غير مباشرة من ناحية أن الضمائر والصيغ الزمانية للفعل للخطاب المقتبس تنحاز مع بناء الضمائر / الصيغ الزمانية للفعل للموقف السردي الحالي.

(ب) حرة لدرجة أن الخطاب المقتبس يظهر في شكل فقرة غير تابعة. وبينما يغير الخطاب الحر غير المباشر أو يحول بعض الكلمات من اللفظ الأصلي، إلا أنه يحتفظ بالتراكيب الذاتية والتعبيرات وأشكال السؤال، وعلامات التعجب، وتأكيدات المتحدث المقتبسة، ... الخ. ويكون الخطاب الحر غير المباشر غير محاكي (أقل دقة) من الخطاب المباشر، ولكنه أكثر محاكاة من الخطاب غير المباشر.

ملاحظة: على الرغم من أن كثيراً من المنظرين يفهمون "حر" بمعنى حر من الفقرة التقريرية reporting clause، كما في التعريف أعلاه، إلا أن المعلقين الحديثين اعترفوا بأن الخطاب الحر غير المباشر غالباً ما يرتصف مع الخطاب الاسنادي الاعتراضي 'parenthetical' attributive discourse. ولذلك يبدو من المناسب التميز بين الخطاب الحر غير المباشر بلاحقة وصفية أو الخطاب الحر غير المباشر بدون لاحقة وصفية[2].

---

(١) ينظر: See Cohn (1978: 58-98); Quirk et al. (1985: ch. 14. 28-14. 29); Leech and Short (1981: ch. 10); Bonheim (1982: ch. 4); Sternberg (1982b); Short (1991); Fludernik (1993a: ch. 8).

(٢) انظر (cf. Wales 1989: 189; Collier 1992b: 168) .. وأيضاً ينظر:
Bally (1912 [f. i. d. and French imparfait]); Pascal (1977 ['dual voice'

أمثلة :

- **مـاذا كـان عليـه أن يفعـل ، سـخافة أن يحـاول قيادتـه بعيـداً. وأن يـترك الغابة ، بينما لا زال هطول المطر على أشده ، أمر غير قابل للنقاش.** (هجز حصان المطر : ١٢٩) [فكر حر غير مباشر في سياق شخص ثالث].
- **كانت هذه وظيفة شاغرة (قلت) ، وقد جذبت انتباهي عندما نظرت إلى أسفل من أعلى القائم هناك. الزائر كان نادراً ، يجب أن أفترض ، ليس نـدرة غير مرحب بها ، تمنيت ذلك؟.** (ديكنز "عامل الإشارة" : ١٢) [كلام حر غير مباشر بلاحقة وصفية في نص الشخص الأول].
- **سوف يكتب لها؟.**

سيكتب لها يوماً بعد يوم ، ويخبرها بكل مغامراته.

(ديكنز ، أدوين درود : ١٧٤) [حوار حر غير مباشر بدون لاحقة وصفية في سياق حكي غير متجانس في زمن المضارع].

٨ ـ ٧ ـ **أساليب الخطاب غير المباشر** Indirect discourse styles.

***الخطاب غير المباشر:** هـو شـكل لعـرض كلمـات الشخصية (كـلام غير مباشر) ، أو أفكـار(ملفوظـة) (أفكـار غـير مباشـرة) ، يُوَظِّـف الفقـرة التقريريـة للخطـاب الاسـنادي أو الاستنسـابي الاسـتهلالي ، ويموضـع الخطـاب المقتـبس بوصفه فقـرة تابعـة مرتبطـة بتوجـه الكلمـة الاشـارية للسـارد ، ويلخـص بصـفة شموليـة ، ويفسـر ، ويقـوم نحويـاً لغـة الشخصـية. ويضـبط الخطـاب غـير المباشـر الضمائر ، والصيغ الزمانية للأفعال ، والتعبيرات المرجعية لوجهـة نظـر للمتحـدث

---

theory]); McHale (1978 [excellent overview]); Banfield (1982 [controversial generative-grammar account, finding that f. i. d sentences are 'unspeakable']); Rimmon-Kenan (1983: 110-116); Cohn (1978: 99-140 [consonant and dissonant uses of f. i. d.]); Toolan (1988: 119-137); Short (1991 [speech-act parameters]); Fludernik (1993b [the most comprehensive account to date]; Tammi and Tommola, eds (2003) [variants and functions of f. i. d. across European languages].

ناقل الكلام (السارد)، ويعيد صياغة ـ بدلا من إعادة إنتاج ـ القوة التعبيرية الأصلية والقوة اللاقولية (قوة فعل الكلام illocutionary force).

مثال:

- **قالت السيدة دالاوي أنها سوف تشتري الأزهار بنفسها** (وولف، السيدة دالاوي).

***التقرير السردي للخطاب** narrative report of discourse A narrator:

هو تقرير تلخيص السارد لكلمات الشخصية (تقرير سردي للكلام) أو الأفكار (تقرير سردي للأفكار). بتوظيف إستراتيجية التشميل departicularization ' التي تهدف إلى التقاط جوهر خطاب الشخصية، وطرحه بلغة السارد الخاصة.

يميز ماك هيل (١٩٧٨) بين ثلاثة أنماط فرعية تبعاً لتصاعد درجات المحاكاة والتماسك:

١ ـ **تلخيص المحكي** 'diegetic summary' (الذي يذكر حدث الكلام/ الأفكار من دون تفصيل).

٢ ـ **تقرير التلخيص** 'summary report' (الذي يسمي موضوع الحديث فقط).

٣ ـ إعادة صياغة المحتوى غير المباشر'indirect content-paraphrase' (الذي ينقل محتوى افتراضي على شكل خطاب غير مباشر).

أمثلة:

- **أتحدث إلى شاب بسيط بنظارة مستدقة الحواف، جالسا إلى يساري، عن جاميكا، التي لم يزرها أي منا قط.** (ملخص المحكي).
- **اذهب إلى المرسم، والجميع يهتف كم هي جميلة كي ترى اتقاد الخيال.**

(إعادة صياغة المحتوى بطريقة غير مباشرة/ خطاب غير مباشر).(ديلافيلد،

يوميات سيدة ريفية)[١].

٨ ـ ٨ ـ وحتى ننهي هذا القسم، سننتقل بإيجاز إلى المصطلحات التي تعرف أساليب معينة من عرض (الرؤى الداخلية) في عقل الشخصية. أصبح عرض العمليات العقلية للشخصيات وأفكار ها وإدراكاتها الحسية وذكرياتها ووأحلامها وانفعالاتها وعواطفها، يشكل تحدياً للروائيين في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. ومن بين الكتاب اللذين أبدوا اهتماماً كبيراً بما أصبح يعرف ب "فن تيار الوعي" و"الانطباعية الأدبية" و"رواية الوعي" الخ نجد: لورنس، فرجينيا وولف، جيمس جويس، وليام فوكنر، دوروثي ريتشاردسون، باتريك وايت (وآخرون). انظر كوهين (١٩٧٨) لمقدمة ممتازة حول الموضوع.

***تيار الوعي** stream of consciousness: نُحت المصطلح في الأصل من قبل المعالج النفسي الأمريكي وليام جيمس (شقيق هنري جيمس) للإشارة إلى الشخصية المفككة من ناحية العمليات العقلية وإلى انفصال ودمج مستويات الوعي المركزية والطرفية. انتحل ماي سينكلير المصطلح ونقله إلى النقد الأدبي عام ١٩١٨. وغالباً فإن هذا المصطلح يوظف للنصوص التي تطرح العمليات العقلية وخصوصاً أي محاولة لالتقاط الشخصية ذات العمليات العقلية العشوائية والغير منتظمة والمفككة، والتداعوية والمشوشة[٢].

---

(١) ينظر:

See Quirk et al. (1985: ch. 14. 30-14. 35); McHale (1978: 258-260); Leech and Short (1981: ch. 10); Banfield (1982: ch. 1); Short, Semino and Culpeper (1996); Toolan (1999).

(٢) ينظر:

See W. James (1950 [1890]: ch. 9), Sinclair (1990 [1918]); Humphrey (1954); Steinberg (1973); Cohn (1978), Chatman (1978: 186-195); Smuda (1981); Toolan (1988: 128).

٨ ـ ٩ ـ التقنيات الرئيسية في عرض صوت وإيقاع تيار الوعي للشخصية هي: المونولوج الداخلي، الفكر المباشر، والفكر الحر غير المباشر. الفكر المباشر والفكر الحر غير المباشر قد تم تعريفهما في الفقرتين (٨. ٥)، (٨. ٦) أعلاه. فيما يعد المونولوج الداخلي حالة خاصة من الفكر الحر:

***المونولوج الداخلي** interior monologue: هو قطعة طويلة من (التفكير المباشر) وتُعد أحياناً نمطاً نصياً مستقلاً (المونولوج التلقائي 'autonomous monologue') والأمثلة التي يضربها كوهين (١٩٧٨) هي: الفصل الثامن عشر من عوليس (مونولوج مولي) وقصص سشنتزلر، ورواية إدوارد يوجردين، ١٨٨٧. وكما عبر يوجردين الذي يُعد مبتدع هذا الأسلوب بقوله أن "الإبداع الأساسي الذي يقدمه المونولوج الداخلي يتمثل في حقيقة أن هدفه هو استحضار تدفق غير منقطع من الأفكار التي تمر عبر كيان الشخصية، منذ تولدتها وبالترتيب الذي تولدت فيه، بدون تفسير من الترتيب المنطقي، وبإعطاء انطباع التجربة الخام" (يوجردين ١٩٣١ : ١١٨).

أمثلة:

- **النادل. الطاولة. قبعتي على المشجب، دعنا ننزع قفازاتنا، نلقي بها على الطاولة بلا اهتمام. هذه الأشياء الصغيرة تظهر أسلوب المرء. معطفي على المشجب، جلست "أوف!" كنت ضجراً. سأضع قفازاي في جيب معطفي. متوهجاً بمصابيح، ذهبية، حمراء، بمراياه، ما هذا اللمعان ماذا؟ يكون المطعم، المطعم حيث أنا فيه، كنت متعباً** (يوجردين، "لقد قطعت أوراق الغار").

{مونولوج داخلي يمثل أفكار رجل في دخوله إلى مطعم}.

- **أعتقد إنني سأحصل على قليل من السمك غداً أو اليوم، إنه الجمعة، نعم سوف أحصل عليه مع بعض المهلبية، ومربى العنب الأسود، مثل زمن بعيد مضى ليس كتلك الاطميزات من خليط البرقوق والتفاح من لندن ونيوكاسل**

ولي وود يذهبان أبعد من ذلك بضعفين فقط لأجل عظام.

(جويس، عوليس)، {أفكار مولي بلوم راقداً على سرير مفكراً بعشاء الغد، النص يستمر بهذا الأسلوب بدون نقطة أو فاصلة لأربعين صفحة}[1].

٨ ـ ١٠ـ أما الأشكال المبكرة من الفكر الحر الطويل extended direct thought فقد عرفت بمصطلح **مناجاة النفس** soliloquy.

(في الأصل مصطلح في نظرية الدراما يعني مونولوج منطوق بصوت عال في عزلة).

***مناجاة النفس** soliloquy: أسلوب مبكر (القرن السادس والسابع عشر) للعرض المباشر لأفكار الشخصية، وفي مغايرة مع الشكل الحديث من (المونولوج الداخلي)، فإن مناجاة النفس الطويل أو الملحمي يتميز بـ "بناء حواري ولغة بلاغية عالية التكلف"[2].

٨ ـ ١١ ـ وعادةً ما تطرح الحالات النفسية بعبارات محكية، خصوصاً الشكلان المعروفان بـ(السرد النفسي) و(الإدراك الحسي المسرود).

***السرد النفسي** psychonarration: هو العرض النصي لحالات وعمليات وعي الشخصية ولا وعيها، وتحديداً بتوظيف أشكال التقرير السردي للخطاب أو الإدارك الحسي المسرود. والحالة المختلف عليها هي تقرير ما لا تعرفه الشخصيات أو تفكر فيه أو تقوله (جاتمان).

- **لقد تزوجا عام ١٩٠٥، منذ ربع قرن تقريباً، كانا بلا أطفال، بلجرام قد اعتقد دائماً {ملخص تكراري، ملحقاً بإعادة صياغة المحتوى غير المباشرة} أن**

---

(١) ينظر:

Humphrey (1954); Steinberg (1973); Chatman (1978: 178-195); Cohn (1978: 58-98); Cohn and Genette (1992 [1985]).

(٢) ينظر: (Orth 2000; cf Fludernik 1996: 147-148).

الأطفال سوف يكونون مجرد عائق لتحقيق ما قد كان في شبابه خطة مثيرة مبهجة ولكنها الآن أصبحت بالتدريج هاجساً انفعالياً مظلماً (نوبوكوف، اورليان).

كل هذا عرفه غودرون في لا وعيها، ليس في عقلها (لورنس، نساء عاشقات، اقتباس كوهين ١٩٧٨ : ٤٩).

- **ربما يكون الشباب قد أخذ أفكار "باغليوني" مع كثير من التساهلات التي قد عرفها أن هناك صراعاً مهنياً طويل الأمد بينه وبين الدكتور راباسيني** (هاوثرون، ابنة راباسيني، اقتباس جاتمان ١٩٧٨ : ٢٢٩ {تقرير بما لا تعلمه الشخصية}.

***الإدراك الحسي المسرود** narrated perception: هو العرض النصي للإدراك الحسي للشخصية، ويكون عادةً بتوظيف شكل من السرد النفسي، أو بطرحه بصورة خطاب غير مباشر أو خطاب حر غير مباشر[(1)].

٨ ـ ١٢ ـ **الأسلوب العقلي**: 'Mind style مصطلح عام للقوالب النمطية لتعقل الشخصية أو السارد.

***الأسلوب العقلي** 'Mind style: هو النداء الباطني النصي خصوصاً بواسطة طريقة كلام، وبلاغة، وتراكيب السارد النمطية وأو عن طريق عقلية الشخصية وقوالب التفكير النمطية لديها[(2)].

مثال:

- "Corto y derecho"، **فكر لافاً ال** muleta، **قصير ومستقيم**، Corto y derecho.

ارنست همنغواي "المنتصر: ٢٠١" (مصارع الثيران مفكراً بمصطلحات

(١) Fehr (1938); Chatman (1978: 203-205).

(٢) ينظر: Fowler (1977: 76); Leech and Short (1981: ch. 6); Nischik (1991)

مصارعة الثيران).

- **آه، أن تكـون كـل الأشـياء لجميـع النـاس: الأطفـال، الـزوج، رب العمل، والأصدقاء! يمكن فعل ذلك: نعم، يمكن ذلك: امرأة فائقة.** (ويلـدون "نهايـة الأسـبوع": ٣١٢) [التعجـب الشـاق والضـجر، تعـداد عوامـل الإجهـاد، والتلميح الساخر هي سمات أسلوب مارثا العقلي].

٨ ـ ١٣ ـ وتبعاً لـهوف (١٩٧٠) فإن مصطلح التحيز coloring يوظف أحياناً للإشارة إلى التحيز المحلي (أيضاً التلوث والوصم'tainting' or 'contamination') لأسـلوب السـارد بالشخصية مـن حيـث اللهجـة dialect، ونـبرة الصـوت الفرديـة idiolect، واللهجة الاجتماعية sociolect، وطريقـة كلامـه diction. وغالباً مـا تخدم غرضا هزلياً أو تهكمياً. ويكون التحيز في أعلى درجاته من الناحية الوظيفيـة، عندما يكون صوت السارد أو صوت الشخصية على ذات الدرجة من التمايز (والمثال النمطي هو روايات أوستن، وجيمس، ولورنس، ومانسفيلد).

مثال:

- **العـم تشـارلز لاصـلاح** "repaired to" **المبنـى الخـارجي** (جـويس، بورتريه الفنان في شبابه) المثال الذي وظفه كينر (١٩٧٨: الفصل الثاني) لتوضيح ما أطلق عليه "مبدأ العم تشارلز"، كلمة "repaired" هي طريقة كلام الشخصية النمطية).

- **أوه! دائمـاً مـا شـعر ايـبي بالاسـترخاء والروعـة في سـيارته الكـاديلاك واليوم شـعر بأنـه أفضـل أبـداً** betteranever، (الخـروج الأخير إلى بـروكلين، سيلباي. {عبارة محكية تنتحل طريقة لفظ الشخصية ل betteranever }.

- ٩ -

دراسة حالة: الآن سيليتو "صورة قارب الصيد"(١)

١ ـ مثل كثير من سرد الشخص الأول، فإن قصة سيليتو صورة قارب الصيد هي سيرة ذاتية روائية. هاري، سارد ناضج ينظر إلى حياته السابقة. وعلى الرغم من أن عمره هو خمس وعشرون سنة عند كتابة القصة، إلا أنه يشعر بحياته كلها كما لو أنه يقترب من النهاية. مثل كثير من ساردي الشخص الأول، فإنه قد أصبح ليس كبيراً فحسب بل أكثر حكمة. متطلعاً إلى حياته السابقة، يدرك سيليتو أنه قد ارتكب أخطاء، خصوصاً سلوكه تجاه زوجته كاثي. لقد تناسب الموقف السردي للشخص الأول في القصة وتميز مع عرض اداراكات هاري وتبصره بشأن حياته السابقة.

٩ ـ ٢ ـ حُكيت القصة بأسلوب التتابع الميقاتي المباشر straightforwardly chronological manner، حيث يمكن تحديد خطها الزمني بدقة. يبدأ فعل القصة عندما يصعد هاري وكاثي إلى الغابة الملتوية (١٣٥). تترك كاثي هاري بعد ست سنوات وقد أصبح في الثلاثين من عمره (١٣٦). مما يعني أنه يجب أن يكون في الرابعة والعشرين عند بداية الأحداث. ولأن "إنها ثمانية وعشرين عاماً منذ أن تزوجت"(١٣٥)، فإن عمر تسريد الأنا الحالي لا بد أن يكون اثنين وخمسين. تبدأ زيارات كاثي الأسبوعية بعد فترة عشر سنوات (١٣٩). عندما يكون هاري في الأربعين. وتستمر زيارتها لمدة ست سنوات (١٤٦). وعندما يموت، موقفاً خط

---

(١) أرقام الصفحات لهذه القصة هي من الطبعة الثانية التي أصدرتها The Penguin Book of Modern British Short Stories, ed. Malcolm Bradbury, London: Penguin, (.1988, 135-149. The story was originally published in 1959)

القصة الرئيسي، فإن خبرة الأنا هي ست وأربعون. يشير عدد من التلميحات التاريخية إلى أن السنوات الست الأخيرة من حياة كاثي وهاري تزامنت مع الحرب العالمية الثانية (١٤٠ ، ١٤٧). ويحدث الفعل السردي نفسه في عام ١٩٥١ ، بعد ست سنوات من وفاة كاثي.

٩ -٣ـ تركز وقائع أحداث القصة على كاثي، ملتقطة لقائهما الجنسي الأول، والمعركة العنيفة التي جعلتها تهرب بعيداً، وعودتها بعد عشر سنوات، وزياراتها الأسبوعية التي تلت ذلك، والرهن المتكرر لصورة قارب الصيد، وموتها وجنازتها. وخلال علاقتهما، هاري "لم يتكدر من أي شيء" (١٣٦). وبقي بارد العاطفة ولا مبال لدرجة البلادة. وبالنسبة لهاري الشاب، فإن الزواج يعني: "بدلت منزلاً بمنزل مختلف وأما بأم أخرى مختلفة" (١٣٦). وعلى الرغم من أنه لم يغادر نوتنغهام (١٣٩)، إلا أن فكرته الأساسية عن الأوقات المتعة هي من خلال قراءة كتب عن البلدان البعيدة كالهند مثلاً (١٣٧)، والبرازيل (١٣٩). لم يتمكن حتى من البكاء في جنازة كاثي "لا حظ كهذا"(١٤٨).

وموتها المهين ـ دعستها شاحنة وهي في حالة سكر . . . سبب له تغيراً في داخله. الآن لا يمكنه نسيانها بعد موتها كما فعل حين تركته (١٣٩ ـ ١٤٠). والشيء الوحيد هو أن يراجع قهرياً أخطاؤه التي ارتكبها. وفي الإلهام الاستعادي الأخير، أدرك هاري ثلاثة أمور بوضوح تدميري: أنه أحب كاثي ولكنه لم يظهر حبه أبداً، وأنه كان غير مبال باحتياجاتها للترابط والتواصل العاطفي، وأن موتها سلب منه الهدف من الحياة.

٩ ـ ٤ ـ يمكن التعامل مع فكرة أن يصبح المرء واعياً ومدركاً لتصدعاته الذاتية من خلال الموقف السردي للشخص الأول. وذلك بخلاف السارد المؤلف الذي يحسن الكلام، ولكنه لا يستطيع أن يتواجد بنفسه بوصفه شخصية في القصة. كان صوت وطريقة كلام هاري التي تنتمي للطبقة العاملة سمة وظيفية

ومميزة لقصة سيليتو. وكان وعي هاري الذاتي يخبرنا بالقصة "لا أريد أن يبدو ما سأكتبه أحمق بتوظيف كلمات القاموس"(١٣٥). أما تورطه بالقصة، فإنه يدعم تطور الإدراك والاعتراف الذاتي. ولأن قصة هاري تُعد تجربة شخصية، فإن السارد المؤلف الذي يعرف كل شيء من البداية لا يمكن أن يخضع لأي تطور شخصي. (ما لم يتسبب فعل الحكي نفسه بذلك).

٩ ـ ٥ ـ فكرة إعادة التجميع والانعكاس عبر قصة سيليتو يمكن إدارتها من خلال الموقف السردي الصوري، حيث يُوظف هاري هنا ليس بوصفه سارداً، بل شخصية الشخص الثالث (مؤبر داخلي، وعاكس صوري) في عملية إعادة تجميع جزء من حياته. وفي الحقيقة، في القصة القصيرة الحداثية، فإن كلتا الشخصيتين يمكن توظيفهما لغرض التبئير المتعدد والمتغير. وسوف تُرشح البداية الصورية الفعل عبر وعي هاري، وهنا وستبدأ تقنية الولوج إلى الحدث medias in res، ربما بتوظيف بداية كهذه:

"وكما دائماً، بعد عودته من تجواله وإشعاله لسيجاره، وقع نظره على صورة حفل الزفاف في الخوان الجانبي. وكما دائماً، صفعته ذكرى ذلك المساء الخريفي قبل ثمان وعشرين سنة عندما دعا كاثي لنزهة في الغابة الملتوية. في ذلك اليوم كان قد حصل على وظيفة في مكتب البريد و......".

٩ ـ ٦ ـ من الواضح أن هذه بداية أكثر وضوحاً من التعليقات السردية الشارحة لوعي هاري الذاتي ("خذ تلك الجملة الأولى، ١٣٥"). ومن ناحية أخرى فإن القصة الصورية تسير عادةً بأسلوب أكثر ترابطاً، وتداعياً للمعاني، وإن أقل تنظيماً من قصة الشخص الأول. فضلاً عن هذا، فبينما تميل القصة الصورية للتركيز على شريحة تمثيلية من الحياة، فإن "صورة قارب الصيد" تمد زمن القصة لما يقارب اثنين وعشرين عاماً. وفي الحقيقة، فإن حكي هاري لقصته الشخصية ساعده على التفكير في حياته، وتوضيح أفكاره وأحكامه. وعلى النقيض، فإن العاكس

الصوري ليس سارداً ولا يمكنه مخاطبة المسرود لهم. كان من المهم لهاري ليس أن يحكي قصته لجمهور قراء مجهولين فحسب، ولكن أن يحكيها لنفسه أيضاً. وتتضح نوعية النص الحوارية في واحدة من المقاطع الأساسية:

"ولدت ميتاً، هذا ما قلته لنفسي باستمرار، كل شخص ميت، أجبت، هم كذلك، تابعت، ولكن معظمهم لم يعرفوا ذلك قط كما بدأت أنا الآن أعرفه، إنه عار حقير أن أدرك الأمر أخيراً عندما لم يعد لدي سوى لقليل لأفعله، جاء متأخراً بوحشية ليمنحني أسوأ ما فيه. (١٤٩).

هنا بوضوح يستمر هاري في الحديث إلى نفسه "هذا ما قلته لنفسي باستمرار"، و"الإجابة" و"اتهاماته الذاتية وتماسكه"، مشدداً على وظيفة الانعكاس الذاتي والعلاج الذاتي لسرده. وفي الحقيقة فإن الحكم المدمر (ولدت ميتاً) يعود إلى وصف كاثي له بـ(الميت) (١٣٧) أثناء شجارهما الذي أدى إلى انفصالهما. ولسوء الحظ فقد تعلم الآن الدرس، ولكن (إنه متأخر بقسوة).

٩ ـ ٧ ـ وبوصفها قصة طبقة عاملة فلا بد أن تتداخل فيها اللهجة العامية والمفردات الخاصة بمهنة معينة، وتكثر إشارتها إلى حياة الشخصية العادية، وفترات انفعالاتها الموجزة، وعدوانها وعنفها ("هذه تضايقني، لذا ضربتها"، ١٣٧). إن قصة سيليتو ليست عاطفية، أو وجدانية. كما أنها ليست وعظية أو إرشادية بما لا يحتمل. فضلاً عن أنها لا تمنحنا صورة نمطية لشخصيات للطبقة العاملة. وتبعاً لذلك فإنها لا تسمح للقارئ بأن يشعر بالفوقية. وعلى النقيض، فإن رواية الأمر الواقع للبطل تخلق إحساساً قوياً بالتعاطف، كما أن انعكاساته عن الماضي الضائع والمستقبل الذي لا معنى له تعبر بوضوح عن حالة إنسانية عامة.

علم السـرد

مدخل إلى نظرية السرد

يعدّ مصطلح علم السرد أو السرديّة (NARRATOLOGY) من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته.

صاغ تودوروف مصطلح 'علم السرد " لأول مرة عام ١٩٦٩ في كتابه ' (قواعد الديكاميرون) وعرّفه بـ(علم القصة). أنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في الأدب بعض الأعمال الرائعة في محاولة تحويل علم السرد إلى مشروع علمي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: نحو القصة لتودوروف، وبارت ،وغريماس، وعلم السرد المرتكز على الخطاب لجينيت وبال وستانزل.

أصبح السرد فيما بعد مادة لكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية، إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والدين والصحافة والممارسة القانونية، والتربية، والسياسة، إلى آخره. لدرجة أن معظم المنشورات عن موضوع السرد في هذه الأيام تبدأ بعبارات مثل (السرد في كل مكان) أو (القصص في كل مكان حولنا).

تضع هذه الدراسة بين يدي الدارس والباحث كما هائلا من التعريفات المتعلقة بالنظرية بتدريج تعليمي، مع تطبيقات عملية مكثفة لأعمال أدبية متنوعة، لتثبت أن عناصر السرد، تكاد تكون واحدة، (حدث وشخوص وزمان ومكان وحوار...وغيرها).

ISBN 978-9933-456-22-1



للدراسات والنشر والتوزيع





نيل وفرات.كوم
www.neelwafurat.com